MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 8

DIN SUMAR

8/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU BOGDAN VODĂ

GEORGE BALINT
DESPRE NARATIVITATE

ELMIRA SEBAT
DEZ-MĂRGINIRI ARTISTICE

VASILE VASILE
O STATUIE MUZICOLOGICĂ PENTRU PAUL CONSTANTINESCU

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU BOGDAN VODĂ **3**

STUDII

GEORGE BALINT
DESPRE NARATIVITATE **32**
ELMIRA SEBAT
DEZ-MĂRGINIRI ARTISTICE: IRINEL ANGHEL ȘI REALITATEA FICTIVĂ **57**

PORTRETE

LAVINIA COMAN
VALENTIN LIPATTI, UN DIPLOMAT ROMÂN DIN ,,EPOCA DE AUR" **68**

RECENZII

VASILE VASILE
O STATUIE MUZICOLOGICĂ PENTRU PAUL CONSTANTINESCU **80**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH BOGDAN VODĂ **3**

STUDIES

GEORGE BALINT
ON NARRATIVITY **32**
ELMIRA SEBAT
ARTISTIC DIS-LIMITATIONS: IRINEL ANGHEL AND FICTIONAL REALITY **57**

PORTRAITS

LAVINIA COMAN
VALENTIN LIPATTI, A ROMANIAN DIPLOMAT OF THE "GOLDEN AGE" **68**

REVIEWS

VASILE VASILE
A MUSICOLOGICAL STATUE TO PAUL CONSTANTINESCU **80**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Bogdan Vodă

Andra Apostu

Simțim mereu nevoia de a așeza fenomene și oameni între granițele unei definiții și nu cred că e un lucru neapărat benefic. Iată, însă, o definiție pe care compozitorul Bogdan Vodă și-a atribuit-o și care mi-a făcut o reală plăcere: „sunt un muzician care compune”. Simplu și concis iar afirmațiile ulterioare vin să completeze, „compoziția este un hobby costisitor” dar, în același timp, bucuria vieții sale, ipostaza în care se simte cel mai liber om al planetei. Deși un spirit efervescent și cu o multitudine de calități în cele mai diverse domenii, complementare sau nu muzicii, Bogdan Vodă iubește

https://biblioteca-digitala.ro

și se simte împlinit de ipostaza de profesor. Lucrează cu elevii și studenții pentru un zâmbet, pentru bucuria lor de a fi înțeles ce li se dezvăluie în partitură. Tratează toate aspectele vieții sale cu un umor fin, plăcut și este bine ancorat în parametrul temporal, esențial pentru el, atât la nivel muzical cât și în viața de zi cu zi.

A.A.: Domnule Bogdan Vodă, am crezut că nu citesc corect, v-ați născut în Algeria?

B.V.: Da, ambii părinți au fost geologi și au lucrat 3 ani în Algeria. Sunt, așadar, născut la marginea deșertului, într-o localitate mică, denumită Tizi Ouzou și nu știu mai nimic despre țara mea natală, pentru că am revenit în România când aveam doar 6 luni. Acum mi se pare riscant să o vizitez, date fiind anumite considerente de securitate, însă am o curiozitate față de civilizațiile arabe; ne place, mie și soției mele să călătorim în astfel de zone, dar ne căutăm locuri mai sigure. Cel mai aproape de Algeria am fost în Maroc. Nu există nimic algerian în originea mea; părinții mei sunt moldoveni, unul din Iași, celălalt din Târgu Neamț și în spatele lor există un amestec complicat, cu polonezi, nemți, destul de eterogen.

A.A.: Cum ați ajuns la muzică?

B.V.: Mama mea a făcut muzică la liceul de artă din Iași pentru că bunica mea cânta la pian. Se făcuse muzică în filiera germană din care ea provenea și s-a făcut muzică în casa bunicilor mei. Mama și-a dat seama la un moment dat că nu rezistă emoțiilor scenei și a devenit geolog, spre disperarea bunicilor mei şi, la rândul ei, ne-a pus și pe mine și pe sora mea mai mare să facem muzică, pian, să împlinim, cumva destinul ei. Sora mea a renunțat destul de târziu, a făcut liceul de muzică George Enescu iar acum este un reputat medic ORL-ist care mai cântă la pian de plăcere, care are amintiri alături de colegii ei de clasă, de exemplu, Valentina Sandu Dediu și Dan Dediu, situație care mi-a dat mie ocazia de a cunoaște, prin ea, viitorii mei profesori și colegi. Eu am făcut muzică de la 5 ani serios, deși cântam acasă demult; îmi și desenasem o claviatură pe masă, la care cântam pentru că sora mea ocupase pianul. Mie chiar mi-a plăcut foarte mult și cred, sincer,

https://biblioteca-digitala.ro

că într-o situație ipotetică în care aş avea ocazia să o iau de la capăt într-o altă viață, eu tot muzică aș face. Chiar în contextul în care sunt conștient de realizările mele modeste în acest domeniu și de posibilitatea de a face orice altă profesie, pentru că, cel puțin până la nivel liceal am fost testat şi aș fi fost un elev de profil matematică-fizică fără probleme, nu aș face altă *meserie* în sensul de chestiune pe care să o poți face toată viața, pentru că definiţia „profesiei" e foarte complexă, greu de clarificat sau de ajuns la un consens.

A.A.: Dar până la a compune a trebuit să mai jonglați cu diverse alte, să le zicem, meserii, preocupări, tocmai pentru a putea rămâne alături de muzică.

B.V.: În cazul meu, pentru a face muzică din plăcerea de a face muzică, am ajuns la tot felul de alte lucruri mai mult sau mai puțin depărtate de muzică: de la a lucra 8 ani de zile într-o editură muzicală austriacă, la construcții, imobiliare și multe alte domenii de activitate, pe care nu aș vrea să le enumăr aici, dar care nu au nicio legătură cu muzica. Oriunde aș fi, profesional vorbind, la muzică m-aș întoarce oricând, pentru că este locul preferat al vieții mele. Am încercat, am făcut multe și au fost vremuri în care am fost obligat de soartă să îmi fac treaba într-un cu totul alt domeniu pentru a-mi putea câștiga pâinea pentru familia mea și pentru a mă putea întoarce la poziția de cadru didactic la UNMB, spre exemplu.

A.A.: Ce fel de muzician sunteți, deci? Compozitor, dirijor, profesor?

B.V.: Și eu îmi pun întrebarea asta și e destul de greu de definit. Sunt muzician în sensul în care mă pricep într-o oarecare măsură în acest domeniu și îmi place mai mult decât orice altceva, mi se pare limbajul în care mă simt cel mai bine, ca peștele în apă.

A.A.: Haideți să mergem pe firul poveștii și să încercăm să stabilim identitatea dvs. muzicală...

B.V.: Am fost elev al unei reputate profesoare de pian, Gabriela Enășescu, la liceul George Enescu, care la vremea respectivă era unit cu liceul Dinu Lipatti, și am fost apoi de-a dreptul îndrăgostit de doamna profesoara Ludmila Popișteanu, și am întâlnit mulți alţi profesori buni de pian. Am avut minunata

https://biblioteca-digitala.ro

ocazie de a fi elevul doamnei Popişteanu vreo 4 ani de zile, de prin clasa a zecea când am fost la niște cursuri de vară la Râmnicu Vâlcea, de care îmi amintesc cu drag - era singurul loc din țară unde se întâmpla un masterclass peste vară. Îndrăznesc să spun că abia atunci am devenit un pianist cu curaj şi îndemânare. Tot către finalul liceului am luat și premiu la olimpiada pe țară și atunci mă simţeam în stare să cânt orice la pian. Din momentul în care doamna Popișteanu s-a prăpădit, bucuria mea de a cânta la pian a dispărut, practic, din activitățile mele. Nu mă gândeam să devin un solist, dar cântam cu atâta plăcere datorită ei, studiam de plăcere, poate și de rușinea de a nu mă face de râs în fața ei și pentru că avea un mod de a pune problema în fața unui interpret tânăr cu totul aparte. Niciodată nu mi-a impus nimic.

În același timp am mai avut un extraordinar sfătuitor și profesor, de teorie, armonie, forme, contrapunct, compoziție, pe numele lui Simeon Ulubeanu. Şi lui îi datorez extrem de multe, mă primea mereu chiar și seara târziu și mă învăța atâtea lucruri cu atâta calm și cu atâta bunăvoință dar și cu umor. Îmi amintesc multe lucruri, discuții despre tehnici componistice, despre gândire muzicală. Îmi amintesc și de dictatele dânsului pe care cred că dacă le-aș dicta cuiva în necunoștință de cauză privitor la glumele domnului profesor, ar putea să stea la un fragment de două măsuri aparent simple câte 20-30 de dictări și să nu poată să îl scrie. Îmi punea mereu mintea la încercare; ori de câte ori am avut un examen, riscam să greșesc pentru că îmi părea prea ușor față de tot ce îmi pregătea domnul Ulubeanu, cvintolete, debuturi cromatice în altă tonalitate decât cea a dicteului etc. Cei care l-au cunoscut și au ajuns să lucreze ceva mai mult timp cu dânsul sigur îl vor regăsi aici.

Prin clasa a XI-a a venit întrebarea ce o să fac, încotro merg mai departe. Mi-am pus problema de la cine am mai multe de învățat și nu am putut pune egal între profesorii de pian de la Conservator și Olah, Niculescu, Vieru... Nu că mă simțeam un compozitor, deși compuneam, improvizam, însă ideea de a cunoaște, de a sta lângă acești oameni, de a învăța de la ei comparativ cu orice profesor de pian când eu aveam deja unul extraordinar acasă, mi s-a părut cea mai bună

https://biblioteca-digitala.ro

opțiune. Era evident că aveam enorm de câștigat de la acești mari maeștri, nu puteam să pierd șansa asta. Și asta cred că este prima mea definiție: un muzician care compune.

A.A.: Cum a fost relația dumneavoastră cu maestrul Tiberiu Olah, v-a marcat cu siguranță...

B.V.: Oo, în primul rând teza mea de doctorat care se referea la anumite lucruri pe care le-am înțeles (cât am putut eu înțelege), și pe care le-am învățat de la maestrul Olah, mi s-a părut a fi un minim gest de curtoazie, dacă nu un omagiu din partea unei furnici către o statuie greacă perfectă. Trebuie spus că Tiberiu Olah a fost prezent în viața românească cu cel puțin două lucruri: primul - compozitorul genial, cu idei originale şi cu o creativitate complexă, particulară, cu o expresivitate unică, dar și al doilea - profesorul extraordinar. Ar fi bine să vă uitați cam câți dintre marii compozitori români au fost discipolii dânsului și nu cred că există vreunul care nu îi mulțumește pentru cele învățate. Poate un singur lucru ar putea fi criticat, sau nici măcar atât ci, mai degrabă, constatat, o trăsătură a personalității sale care conținea un singur defect în fața societății, și anume, avea o modestie de-a dreptul patologică. Asta îi crea, la un moment dat, un anumit impas în societate pentru că în ziua de astăzi dacă nu te lauzi singur, cică nu te laudă nimeni. El era prea modest, nesigur privitor la valoarea lui. Devenea însă extrem de liniștit în momentul în care deschidea o partitură și analiza ceva. Analizele dânsului abordau lucrări care se întindeau de la Gesualdo la Ligeti, de la Mozart la Mahler, de la Beethoven (unul dintre favoriții lui) la Lasso, în orice direcție și cu niște salturi în istorie, de la o săptămână la alta, de multe sute de ani, aparent destul de lipsit de continuitate. De fapt, el arăta că anumite procedee componistice, anumite moduri de gândire, trec peste nivelul de limbaj, de epocă și sunt valabile oricând, sunt lucruri generale și poți să afli tehnici sau moduri de gândire foarte moderne la compozitori de la care poate nu te așteptai. Și ceea ce era fabulos era faptul că, sigur, discuția nu era de formă sau limbaj la modul simplist - uite, aici modulează nu știu unde sau așa ceva, asta era subînțeles, ci modul în care observa anumite aspecte, mai ales în ceea ce însemna temporalitatea

https://biblioteca-digitala.ro

segmentelor, conexiunile de tempo, de energie, de informație. De asemenea, finețea cu care observa orice fel de glumă sau artificiu în orchestrație, era extraordinară, iar analiza asta se întâmpla câteodată să lovească, la câte un an doi distanță, aceeași lucrare. Am imaginea lui Tiberiu Olah povestindu-mi, să zicem, partea I din Simfonia a cincea de Beethoven, în anul I (să zicem, nu mai știu precis), altă dată prin anul IV, altă dată prin anul VI, la Master și nimic nu se repeta. Deci am vorbit 6 ore despre o lucrare, în trei întâlniri și nu s-a repetat nimic, conexiunile erau mereu altele, iar modul în care reușea să ne dea convingerea unor legături subtile între elementele tematice, între cele tematice și cele macrostructurale, între cele tonale și cele ritmice, scotea la iveală lucruri la care nu te așteptai și care mergeau întotdeauna în zone foarte profunde.

Îmi amintesc un studiu al dânsului despre un sunet simbol în Simfonia Neterminată de Schubert[1], un studiu care poate să îți arate cât de minunat și de diferit față de toată lumea poate să gândească în muzicologie un compozitor. E chiar o recomandare pe care o fac mereu tinerilor muzicologi. Eu cred că nu a mai fost altul pe planetă înainte de Olah și nici după el care să gândească așa. Iar când apărea întrebarea inevitabilă „...dar credeți că Beethoven chiar s-a gândit la asta?" răspunsul era „Nu mă interesează" și nu era un răspuns lipsit de gratitudine la adresa compozitorului, ci pur și simplu dânsul credea sincer că la un moment dat ceea ce discutam noi era un potențial al materialului sonor, ca și cum muzica avea propria ei viață. Și m-am descoperit și eu scriind muzică uneori, sau uitându-mă mai târziu la muzica mea cu momente în care structura a generat structură. Elementul de limbaj, momentul X din piesă a avut tot potențialul și a trimis muzica către momentul Y, fără voia declarată a compozitorului.

A.A.: Ca un subconștient al muzicii, al compozitorului?

B.V.: Exact! Iar Olah a fost o lecție de viață despre ce înseamnă adevăratul maestru. Dacă e o boală pe care o are

[1] „Nota simbol" de geneză tonală în *Simfonia Neterminată* de Schubert – Revista Muzica, nr. 3/1998

https://biblioteca-digitala.ro

societatea actuală, între multe alte boli, „măiestrește” chiar pe toată lumea și poate nu sunt toți maeștri. Ori nu poți pretinde să fii numit așa, când noi le spuneam „maestru” lui Olah, Niculescu, Stroe, lui Ludovic Bacs, de exemplu; erau oameni cu o experiență de viață imensă, cu realizări extraordinare în spate, cu un comportament simplu, calm, fără vreo presiune de a demonstra cuiva ceva.

A.A.: Ați lucrat și cu doamna Myriam Marbe, și cu maestrul Aurel Stroe și nu numai. Nu era derutant? Nu deranja pe nimeni?

B.V.: Da, am lucrat şi au fost experiențe extraordinare. Am fost trimis de domnul Ulubeanu în clasa a 12-a să mă pregătesc suplimentar la improvizație cu Myriam Marbe. Din păcate, nu ne-am văzut de prea multe ori, dar cele câteva întâlniri de improvizație au fost, pentru mine, treceri în altă lume! Libertatea cu care se întâmplau pe pianul dânsei momentele de improvizație în orice limbaj, stil, arie expresivă, erau extraordinare și îi sunt recunoscător. A fost o întâlnire pe care am prețuit-o foarte tare. Din păcate nu poți să fii în curtea tuturor în același timp și cred că alegerea mea a fost cea mai aproape de ceea ce sunt eu ca personalitate și de ce aveam nevoie și atunci și acum.

Trebuie spus că observăm în societate această intoleranță la faptul că un tânăr muzician se duce să ceară sfatul către altcineva, nu către profesorul lui de la clasă. Sunt profesori, din păcate, care nu permit elevilor lor să meargă la masterclass la altcineva. În perioada aceea, să ieși de pe ușa lui Olah și să treci vis a vis la Vieru, să zicem, nu era cu supărare. Această problemă a tânărului care își caută momente, puncte de sprijin, era ceva absolut normal. Eu îi invit din prima zi pe studenţii mei să meargă, dacă doresc, să vadă ce se întâmplă la alte clase, să arate lucrări, să întrebe, să compare...

Am avut norocul să merg la cursurile grozave de vară pe care maestrul Aurel Stroe le ținea la Bușteni în anii 90. Am mers ani de zile la rând, am avut și șansa de a fi bursier. Într-una din veri a predat despre lucrul cu clase de compoziție în funcție de sistemul de acordaj și cum bazele fizice ale acestei

https://biblioteca-digitala.ro

teorii păreau prea complicate pentru unii dintre colegii mei compozitori, cu bază matematică zero, eu care am priceput mai repede anumite lucruri, m-am descurcat. Drept care am fost invitat în ediția următoare ca bursier. Au fost niște ani de gândire dramaturgică și filosofică la adresa muzicii, dincolo de tehnica propriu zisă, care combina elemente pe care la Olah nu le întâlneai. Olah nu a fost interesat de gândirea și tehnica existente într-un raga indian, de pildă, pur și simplu nu făcea parte din paradigma lui culturală, el avea în schimb elemente extraordinare din școala rusă, finețe armonică și orchestrală deosebite. Nu știam în ce direcție va merge compoziția mea și am căutat tot ce puteam acumula din diverse locuri.

Un alt amănunt important pentru evoluția mea a fost faptul că mă vedeam destul de des cu maestrul Nicolae Coman, căruia am avut plăcerea să îi cânt o piesă pe la 10 ani, care m-a ascultat într-un recital, i-a plăcut și mi-a dedicat o altă piesă. Din momentul în care a auzit că mă interesează compoziția, mă chema din când în când să îi arăt lucrările și apoi mi-a fost profesor de armonie, ca atare multe lucruri le-am învățat de la dânsul. Detaliile în aspecte ale armoniei tonale şi modale au fost minunate, din păcate în ziua de astăzi nu prea ne mai putem permite să predăm armonia tonală, la nivel universitar, în zona asta de libertăți și soluţii fine excepţionale. E adevărat că eu am avut ocazia să fiu asistentul dânsului, dar și al domnului Buciu, ceea ce crea diferențe semnificative de abordare a seminariilor. Dar asta m-a făcut să îmi pun și întrebări despre ce e esențial, important, ce pot să preiau de la fiecare și ce nu pot să-mi permit – trebuie să ne gândim totuși că le dăm copiilor un limbaj și o știință care trebuie să fie funcțională.

A.A.: Și dumneavoastră, ca student, ați avut alături mulți profesori foarte buni, foarte iubiți.

B.V.: Să ai compoziție cu Olah, forme cu Ștefan Niculescu, Dan Buciu, orchestraţie cu Nicolae Beloiu, contrapunct şi semiotică cu Dinu Ciocan, teorie cu Dragoş Alexandrescu, dar şi foarte tinerii asistenți Valentina Sandu, Dan Dediu, Antigona Rădulescu, Christian Berger, am avut norocul întâlnirii şi lucrului cu acești oameni minunaţi la licență,

https://biblioteca-digitala.ro

adică la studiile de bază, apoi la master. Aş exemplifica şi situaţii în care, de exemplu, Dragoș Alexandrescu ne obliga la ora opt dimineaţa să corectăm cu creta pe tablă nu doar ortografia dar și caligrafia unei cozi de optime, spre disperarea noastră, dar apoi, când am lucrat în editura austriacă și le explicam eu lor niște reguli, iar ei se mirau de unde le știu, am mulţumit pentru răbdarea şi insistenţa de a ne învăța lucrurile respective. Nu există, deci, un alt loc în care mi-aș fi dorit să fiu, ci doar la Conservatorul din București, actuala UNMB.

A.A.: Deci sunteți un compozitor!

B.V.: Nu pot să spun că sunt un compozitor. De ce? Pentru că dacă este să fim sinceri, marea majoritate a compozitorilor români au ca iubire a vieții lor compoziția, dar dacă profesia se numește activitatea cu care îți câștigi pâinea cea de toate zilele, aici e altă discuție. Majoritatea trebuie să fie profesori, dirijori, etc., pentru a putea să își permită să compună ceea ce își doresc. Există și opțiunea de a compune ceea ce constituie o cerință a publicului, a pieței, dar eu am refuzat asta, mi s-a părut un lucru pe care nu îl pot face, să mă trădez pe mine, să trădez ceea ce îmi place, să trădez ceea ce s-a chinuit familia mea să îmi asigure. Ascult muzică de divertisment cu drag, o dansez, o apreciez până la un anumit nivel, dar nu pot spune că am făcut atâția ani de școală, ca să mă ocup cu asta. Nu m-aş simţi deloc bine să fiu obligat să scriu muzică pop astăzi. Încă o dată: neavând o lipsă de respect față de muzica pop, ci pentru că eu mă ocup cu un alt fel de muzică și las acest lucru celor care fac bine muzica pop. Sunt și mulți care fac asta foarte bine. Dar asta nu e muzica mea. Ori eu dacă scriu o muzică pe care o numesc cultă sau clasică, serioasă, cred că mă ocup de un hobby costisitor. Are valoarea unui hobby cu precizarea că pentru mine, cuvântul hobby înseamnă ceva extrem de onorant pentru că este ceva ce un om face cu tot sufletul. Că nu reprezintă profesia lui, asta e, dar o face cu toată ființa lui, modul de a se raporta la acel hobby, cum se implică, este semnificativ mai important decât modul în care se implică el acolo unde își câștigă pâinea. Dacă vreți, pentru mine compoziția este un hobby pe care eu îl practic din când în când și este bucuria vieții mele pentru că e momentul în care mă simt

https://biblioteca-digitala.ro

cel mai liber om al Planetei. Nu e nimeni atât de liber ca un om care are un creion în mână și un portativ. Dacă cineva vrea să scrie o poezie, e dependent de anumite elemente ale limbii în care se exprimă, de care nu poate scăpa; dacă cineva merge în zona vizualului, a artelor plastice, are și acolo un număr de convenții și de blocaje legate de formă, de cromatică, de proporții, care îi cer anumite lucruri, mai ales că percepția umană principală este cea vizuală și există anumite așteptări. Ori în muzică sunt zero obligații. Când cineva merge la o expoziție de pictură știe la ce se duce, are niște așteptări anume. Ori eu dacă merg la un concert în SIMN, de pildă, dacă există un compozitor și un titlu pe care nu îi cunosc, habar nu am la ce să mă aștept, până nu aud primele sunete. Nu există niciun fel de indiciu care să te apropie de muzica pe care urmează să o primești. Ori asta e o libertate extraordinară, și din partea publicului și din partea compozitorului; în momentul în care creatorul pleacă la drum cu o piesă, nu e obligat cu nimic față de nimic.

A.A.: Dacă sunteți absolut liber, înseamnă că și muzica pe care o scrieți reprezintă adevărul artistic absolut al compozitorului Bogdan Vodă.

B.V.: Teoretic, da. Îmi pare absolut aberant să nu fii dornic să exprimi nimic sau să fii dornic să exprimi ceva ce alții așteaptă de la tine, în contextul în care faci chestia asta furând din timpul familiei tale, din restul de energie care îți rămâne după activitățile obișnuite, doar ca să obții un beneficiu de...? De imagine? Mi s-ar părea groaznic să trebuiască să fac așa ceva.

Eu am avut o perioadă în care nu am scris, nu am compus, pentru că am fost ocupat cu alte laturi ale vieții profesionale, ale activității didactice. După ce am terminat a doua facultate, dirijatul, am avut o perioadă în care lucram foarte mult la editura de care am vorbit mai devreme, ContempArt, care făcea parte dintr-un grup mai mare în care se scriau tot felul de muzici. În acea editură eu am scris lucrări contemporane importante, de exemplu Gyorgy Ligeti, *Le Grand Macabre*. A scrie aproape un an de zile o operă de Ligeti, a însemnat o altă școală de muzică. Dincolo de faptul că uneori

https://biblioteca-digitala.ro

era o pierdere de timp, între un vals de Strauss și o lucrare de Matthias Pintscher care iarăși a fost unul dintre compozitorii căruia i-am scris partituri pentru această editură, era clar ce aș fi ales. Mi-a plăcut foarte mult să mă pot uita în partitură cu curiozitatea unui muzician căruia îi place să vadă cum gândesc alții, să pot să îmi imaginez ce se întâmplă în muzica respectivă. Era un moment în care predam deja la Conservator, mă înscrisesem la doctorat, primul copil era mic, mă apucasem de o mini carieră de dirijor, care îmi fura toată efervescența de moment, iar compoziția a căzut, în mod firesc, pe ultimul loc. Mergeam la maestrul Olah din când în când să îl salut și eram rușinat pentru că mereu mă întreba ce am mai scris.

Când am reînceput să compun, am avut senzația că mi s-au clarificat niște lucruri, s-au așezat. Și atunci partea asta de viață în care scrii niște lucrări a devenit un fel de activitate pe care o practic din când în când. Recunosc că fac acest lucru cu mult mai mare drag atunci când știu că lucrarea îmi va fi cântată. Dacă e să mă apuc să scriu o piesă pentru că mi-a venit mie ceva în minte și în suflet dar nu știu dacă vreodată va avea ocazia să fie cântată, e mai greu de explicat, celorlalți membri ai familiei, dar chiar și mie. Bucurându-mă de faptul că anumiți oameni, interpreți, au binevoit să îmi cânte o anumită lucrare și eventual să îmi mai ceară încă una, sau în alte situații pur și simplu am fost întrebat, și le mulțumesc interpreților mei pentru asta, pentru că, de fapt, compozitorul există nu când zgârie hârtia și lasă niște semne acolo, ci atunci când muzica începe să existe cu adevărat ori, fără interpret, nu exist.

Compoziţia rămâne activitatea în care mă simt cel mai bine, pentru că având o hârtie în față nu mă simt a avea nicio limitare în afară de timp și energie, ale mele, care, în cazul ăsta sunt folosite cu mare plăcere.

A.A.: Și nu v-ați oprit doar la a studia compoziția...

B.V.: Din anul 3 am hotărât că trebuie să mai fac ceva; aveam de gând să mă însor. Mi s-a cântat un cvartet de coarde și mi s-a achiziționat de către Uniunea Compozitorilor. În momentul în care am aflat că voi primi bani pentru asta m-am gândit că va fi extraordinar. Deși foarte bine plătit, față de acele vremuri, mi-am pus problema cum îmi voi crește viitorii copii și

https://biblioteca-digitala.ro

mi-am dat seama că a compune este orice altceva dar nu o profesie din care să îți câștigi pâinea cea de toate zilele.

Și aveam un coleg mai mare căruia îi mulțumesc pentru „atenționare”, foarte bun prieten, Radu Popa, membru în aceeași grupare de tineri care făceau lucruri muzicale, alături de Irinel Anghel și Liviu Marinescu pe atunci. Radu a fost cel care din tânăr compozitor a schimbat direcția către dirijat și mi-a zis că e nevoie de dirijori, că e o nevoie pe piață, iar cu argumentul că a venit maestrul Bacs la Conservator m-a convins. Îl văzusem și ascultasem deja, cu niște lucrări extraordinare în primele ediţii ale SIMN, din 91, 92. M-am înscris la dirijat nu pentru că simțeam vreo pasiune extraordinară pentru dirijat – chiar pot să spun că primele mele experiențe de dirijor de cor cu domnul profesor Petre Crăciun nu au fost cine știe ce dovezi de mare talent în domeniu, nu aveam o gestică expresivă natural, în plus eram atunci un introvertit. Nu pot să spun că ceva din ce eram eu atunci anunța cumva activitățile pe care le-am avut ulterior, însă eu am început studiile de dirijat în contextul în care mi-am dat seama că în primul rând voi învăța niște lucruri de acolo, mai ales cu maestrul Bacs. Recunosc și că m-a speriat puțin lipsa de perspectivă a profesiei de compozitor.

În momentul în care am dat admitere și maestrul Bacs a acceptat să mă ia la clasa dânsului, au fost 5 ani absolut fantastici, în care am învățat foarte multe lucruri. Trebuie să menționez că aveam și o orchestră foarte bună și exigentă, în cele 10 degete ale Veronei Maier, corepetitorul clasei atunci. Maestrul Bacs m-a aruncat, efectiv, pe podium, la Festivalul pentru Tineri Dirijori de la Craiova, eram mai puțin decât un copil; era un gest de curaj, de a ne arunca în piscină pentru a ne învăța să înotăm, înainte de a ști să mergem. Acest gest, alăturat multor altora, în care m-a susținut necondiționat și m-a învățat atâtea lucruri minunate, muzicale și umane (familia domniei sale a devenit un fel de model de urmat, excepțional), a făcut să îl ador și să îl pomenesc pe veci. M-a învățat să cultiv prietenia și colegialitatea, pentru că e loc pe planeta asta pentru toți. Ceea ce nu știu dacă alții au primit, dar eu țin minte această lecție, care face la peste 25 de ani distanță, să pot să

https://biblioteca-digitala.ro

fiu prieten cu colegii mei de atunci de clasă, Radu Popa, Tiberiu Soare, Tiberiu Oprea, ceilalți chiar dedicându-se profesiei de dirijor într-o proporție aproape totală. Mă bucur pentru ei, sunt mândru că am fost pe aproape și cred că și maestrul Bacs zâmbește, de acolo, de sus.

A.A.: Probabil că zâmbește pentru că acum îndrumați în ale educației muzicale mulți studenți, nu numai în aria studiilor teoretice dar și dirijați una dintre orchestrele Universității Naționale de Muzică, orchestra *Concerto.*

B.V.: Nu știu ce crede maestrul Bacs despre ce fac, dar eu mă distrez dirijând și îmi folosesc mica mea experiență de compozitor ca să practic educația muzicală, adică să fiu profesorul de orchestră al unor tineri de la UNMB. Această formație, de ani buni, participă la SIMN cu programe de muzică contemporană, e adevărat, adaptate nivelului muzicienilor tineri. Dar în momentul în care vezi că poți convinge niște tineri de 18-20 de ani să cânte cu plăcere ce am cântat noi: George Balint, Vlad Baciu, Christian Berger, Nicolae Brânduş, Dan Dediu, Violeta Dinescu, Valentin Doni, Adina Dumitrescu, Valentin Gheorghiu, Liviu Glodeanu, Adrian Iorgulescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Andrei Tănăsescu, Mihaela Vosganian, este extraordinar. Am cântat foarte multă muzică românească. Bucuria asta de a face muzică cu ei și de a-i face să înțeleagă și să participe cu plăcere la un act de creație contemporană, pe mine mă bucură tare și cred că de vină e tot bucuria de a fi compozitor, într-o anumită proporție. Când am avut, de exemplu, ocazia de a vedea cât de frumoasă este *Wagner Under* a lui Dan Dediu și cât de bine a putut să sune – e adevărat, cu niște soliști foarte buni – acest lucru s-a transformat într-una dintre cele mai frumoase experiențe din viața mea dirijorală: să cânt o piesă a unui om pe care îl admir și îl iubesc, care mi-a îndrumat teza de doctorat și m-a învățat atâtea, pe de altă parte, de a fi pe scenă alături de unul dintre cei mai mari tromboniști pe care i-a văzut România, Barrie Webb cel tânăr, la cei 70 de ani dând lecții de muzicalitate și energie studenților mei, sau Marius Ungureanu ori cei doi nordici care au cântat la oboi și corn englez – Judith Blaauw,

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv corn (francez) – Erik Sandberg, toate acestea în deschiderea unui mare festival internațional, la Ateneu!

A.A.: Nu e dificil să păstrați laolaltă această orchestră în condițiile în care pleacă și vin anual un număr destul de mare de instrumentiști?

B.V.: Nu e niciodată aceeași orchestră, pentru că pierd în fiecare an cam 30-40% dintre instrumentiști. În fiecare an o luăm de la zero și ne bazăm, e adevărat, pe câțiva care ar reprezenta, așa, o vagă coloană vertebrală, pentru o perioadă de 2-3 ani. E plăcut, totuși, pentru că între a dirija o filarmonică oarecare, în care energia e îndoielnică și a lucra cu copiii, eu prefer tinerețea oricând. Cred, sincer, despre viața mea că Bunul Dumnezeu, când am vrut eu ceva și nu s-a putut m-a păzit și când nu credeam că am vreo direcție, am primit câte un cadou de care am rămas surprins și care mi-a priit foarte tare. Revenind, prefer oricând să lucrez o săptămână cu studenții mei decât o săptămână cu anumite orchestre din țară. În primul rând că studenții mei sunt vii, sunt dornici să afle lucruri, sunt încă ușor de a fi treziți la viață, în timp ce câteodată, în orchestrele românești trecerea de la citirea la prima vedere, și ea o corvoadă, la performanță, se face cu chinuri ce depășesc nașterea. Cam asta este, e îngrozitor să tragi de niște oameni care îți explică, din figură sau chiar cu subiect și predicat, că e destul, de ce vrei mai mult? Totuși, acești copii, studenții, care în prima zi nu înțeleg nimic, progresează de la zi la zi, iar când își dau seama că sunt pe calea cea bună, zâmbetul pe care îl afișează este inegalabil.

A.A.: Deci sunteți și dirijor...

B.V.: Că sunt dirijor e discutabil, că sunt compozitor e de asemenea, discutabil, cred că mai bine ar fi să afirm că sunt un profesor care se bucură cel mai tare de faptul că cineva pleacă fericit, că a înțeles ceva în urma întâlnirii cu mine. Dacă cineva a rămas cu ceva care să-i fie folositor, cred că asta reprezintă succesul meu, pentru că nu mă simt un muzician despre care trebuie să se scrie în vreun dicționar, dar mă simt un profesor, un muzician care face cu plăcere muzică. Dacă pe unii îi inspiră asta, iar pe alții faptul că au înțeles unde se termină motivul 1 sau ce înseamnă o cadență întreruptă sau

https://biblioteca-digitala.ro

care e logica dramaturgică a unei forme de sonată sau mai știu eu ce, pentru mine e o satisfacţie.

A.A.: Deci oferiți, deschideți și fiecare își ia ce are nevoie, nu simțiți că vă consumă într-un fel?

B.V.: Nu cred că e o risipă, cred că e o datorie cumva, pentru că oameni mult mai valoroși ca mine, pe care i-am menționat mai devreme, mi-au pus mintea și sufletul lor pe tavă și mi se pare de bun simț ca atunci când ai primit ceva, cândva să dai înapoi, e chiar o obligație. Un lucru pe care cred că trebuie să îl predau în zilele noastre, este acela de a-i învăța pe elevi și pe studenți că ceea ce este scris într-o carte, ceea ce spune domnul Vodă la un curs, reprezintă o părere și ei au obligația de a nu accepta nimic informațional, crezând că e adevăr, doar pentru că e afirmat de un profesor sau apare în vreo carte. Ei trebuie să prelucreze informația și să o asimileze până la proba contrară, care poate veni a doua zi sau niciodată. Faptul că primim foarte multă informație în ziua de astăzi ne face incapabili să reacționăm, să ne apărăm, să sortăm ce avem nevoie și cred că este o tactică aplicată societății, ce face ca în contextul unor informații în cantități enorme, tu ca persoană să nu ai timp şi capacitate de absorbţie şi prelucrare a datelor. Nu mai ai ocazia să cugeți, trebuie doar să înghiți informația respectivă, fiind absolut incapabil să reacționezi la ceea ce ți se întâmplă. A distinge ceea ce e adevărat de ce e fals e foarte greu, e și mai greu să distingi ceea ce este adevărat pentru tine! Suntem într-o zonă în care vorbim de o artă, vorbim de un limbaj care nu are reguli fixe, de interpretare, care înseamnă retrăirea și punerea alături de adevărul compozitorului, care nu e clar obiectiv, a personalității tale, care e unică, în cazul interpretului.

A.A.: Atunci ce înseamnă adevăr?

B.V.: Înseamnă să nu fie minciună, să nu îți bați joc de mesajul artistic, dar un adevăr absolut nu știu dacă suntem noi capabili să atingem. Cei care mă cunosc mai bine știu că în postura de profesor scap câteodată în discursul meu cu studenții niște minciuni îngrozitoare, niște falsuri grave, în speranța că cineva reacționează; în momentul în care, câteodată, anumite generații tac și înghit orice, este o ocazie să

https://biblioteca-digitala.ro

glumesc, să îi fac atenți la acel lucru. E lecția pe care am primit-o și eu în viața mea, dar cred că, dacă măcar asta ar înțelege studenții din contactul cu mine, ar fi deja suficient cât să nu îmi pară rău că ne-am întâlnit. Eu am bucuria, plăcerea, de a fi lăsat să predau mai multe materii și ca atare, schimbându-se între ele, să îmi pot permite să îmi schimb abordarea de la o generație la alta, să nu mă plictisesc și să am ocazia în care cu anumiți tineri să mă întâlnesc la mai multe discipline, să pot crea anumite elemente de conexiune, de interdisciplinaritate. Pentru că dacă e ceva ce pare să fie în suferință în învățământul ăsta universitar muzical este că fiecare își face disciplina lui și uită total de celelalte discipline, față de care există o intercondiționalitate. Lipsa de comunicare, de continuitate a profesorului de armonie cu cel de contrapunct, între cel de forme și cel de armonie, la un moment dat creează anumite blocaje în gândirea tinerilor. Iar când am șansa să le fiu profesor la mai multe materii, îmi face plăcere să continuăm discuții începute la o materie, la o alta, și să constatăm împreună că rămân multe lucruri valabile.

A.A.: Aveți o perspectivă bună asupra sistemului educațional muzical prin legătura pe care o faceți între învățământul preuniversitar și cel universitar, pentru că predați studii teoretice și la Colegiul Național de Muzică „George Enescu” din București.

B.V.: Nu știu dacă putem vorbi de sistem, e prea complex pentru mine, pentru situația pe care o trăim acum. Un sistem educațional ar presupune existența unei priviri generale de ansamblu, de deasupra, ori dacă privirea de deasupra este dată de Ministerul Educației, îndrăznesc să spun, pe proprie răspundere, că „specialiștii în educație” sunt doar de două tipuri, didacticieni generaliști care nu pot preda nimic nimănui, respectiv profesori submediocri, dar plini de aere de superioritate. Și afirm asta după ce am avut nenumărate încercări de a dialoga cu “specialiștii” din Minister, după ce câțiva ani de zile am lucrat în Institutul de Științe al Educației, ca specialist - muzician, în încercarea de a înnoi programele școlare.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmi pare rău, dar sistemul educațional are în zona de decizie, a celor ce ar trebui să aibă viziune, oameni cu o minte foarte îngustă și cu o lipsă totală de viziune de ansamblu. Majoritatea au o lipsă totală de talent pedagogic (repet: nu cred că ar putea preda nimic nimănui) și au niște blocaje intelectuale care se rezumă la două cuvinte, „reformă" și „creativitate". Eu am demisionat de la Institut în momentul în care programele de gimnaziu impuneau, între altele, existența unui manual de Educație Fizică. Nu am putut fi părtaș la asta, nu pot să fiu părtaș într-o cârdășie între edituri și autorii de programe, în contextul în care se fac presiuni din partea autorilor de manuale să se modifice programa, ca să nu trebuiască să modifice dânșii manualul, pe care l-au făcut înainte de publicarea programei. Din păcate am cunoscut dedesubturile politicii românești în domeniul educațional și mă îndoiesc că putem vorbi de un sistem educațional. Cred că putem vorbi de insule de normalitate. Insule de normalitate pot însemna clasa de pian a doamnei Zamfirescu de la liceul Enescu, poate însemna, într-o anumită proporție UNMB, poate însemna clasa de teorie sau cor a cuiva, astea sunt insulele.

A.A.: Așadar insulele sunt, de fapt, oamenii...

B.V.: Exact! Oamenii care sfințesc locul și cred că există destui oameni care au dorința de a îi face pe ceilalți să priceapă ceva și atunci găsesc și metoda necesară cu care să predea orice oricui. E ceea ce m-a ghidat pe mine de când eram tânăr student la disciplina didactică, mi-am asumat faptul că modul în care pui problema poate să îl convingă sau poate să îl învețe pe orice copil, orice, dacă știi cum să abordezi aspectul respectiv. E o falsă problemă că anumite lucruri nu sunt abordabile mai devreme, e o falsă problemă că anumite lucruri nu se pot face decât cum se fac acum...

Eu am și circulat foarte mult și am observat lucruri foarte interesante, precum o școală britanică de tip general, unde se face muzică și armonie cu copii de clasa a cincea, iar la clasa a șasea, copiii fac cadențe la pian direct, autentice, plagale, întrerupte, și pricep asta și mai vine un coleg și pune și el melodie pe deasupra, asta în timp real, la comandă. Deci ei practică armonia tonală la clasa a șasea într-o şcoală privată,

https://biblioteca-digitala.ro

de prestigiu – Christ Hospital School, repet – fără profil muzical, iar noi eliminăm, printr-o ilustră specialistă a Ministerului Educației, armonia din clasele a noua şi a zecea, pregătindu-se (din fericire fără succes) eliminarea totală din liceu a disciplinei, pentru că respectiva "personalitate" avusese cu armonia o relație dezastruoasă. Asta spuneam despre sistemul educațional, discuția e foarte lungă.

Eu am uneori fericita situație în care anumiți elevi de la liceu îmi devin studenți și mergem într-o anumită continuitate, chiar dacă uneori e puțin plicticos pentru că o luăm cam de la început în anul I de facultate și trebuie să țin cont și de cei care nu au aceeași pregătire.

Am avut contact și cu școli din provincie, și cu liceul Enescu la care predau în prezent, îmi place să cred că știu ce se întâmplă în instituţiile românești de muzică și nu numai, urmăresc cu mare atenție concursurile, olimpiadele, deși nu acolo e nivelul învățământului. Acolo sunt vârfurile și profesori care se ocupă cu mare grijă de ei, din păcate există şi o politică asociată acestor evenimente competiţionale, care e foarte tristă... Mă interesează, deci, fenomenul, și am încercat timp de 2 ani și jumătate să mă implic în ceea ce înseamnă politica statului român privind educația, curricula la nivel preuniversitar, dar rezultatele sunt sub așteptările mele. Au ieșit niște programe noi. Vorbesc de teoria muzicii, educație muzicală, muzică și mișcare, care au o anumită contribuție a mea. A fost o încercare de a da înapoi în sistem lucrurile pe care le criticam de afară și la un moment dat am fost invitat de a participa activ, la făurire. Doar că între invitaţia şi promisiunea de „hai să ne apucăm de treabă" și modul în care a fost acceptat să se lucreze, a fost o diferență notabilă, iar de la un anumit nivel lucrurile nu au mai fost funcţionale. Iar când anumite elemente ale sistemului educațional evoluează așa, timpul meu devine mult prea prețios și prefer, deci, să mă întorc la creionul meu pe cinci linii ale portativului, unde nimeni nu îmi poate spune dacă pun o pauză sau sol, dacă pun diez, optime sau șaisprezecime...

A.A.: Și ați creat manualul de teoria muzicii de clasa a cincea, în colectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

B.V.: Două aspecte sunt de povestit. Am făcut împreună cu șeful grupului de lucru care a fost specialistul nostru cel mai important în teoria muzicii, Olguța Lupu, cu colega mea Tatiana Hilca de la UNMB și cu colega mea de la liceul Lipatti, Anca Haralambie, două manuale: unul de clasa I, de care suntem foarte mândri, pentru că știm că lucrează foarte multă lume pe el și ne-am chinuit aproape un an de zile să facem un manual activ şi atractiv pentru o disciplină aridă pentru copii, cu desene, modele și modalități de abordare care să le fie folositoare profesorilor, și un manual de clasa a cincea ca să se înceapă logic și ciclul al doilea. Acum există în lucru un manual de clasele a doua și a șasea, care, din păcate sunt întârziate din cauza activităților de toate felurile pe care grupul nostru de lucru le-a întâmpinat.

Trebuie să spun că nu există vreun interes al Ministerului Educaţiei de a lua în calcul un astfel de manual. Singurele manuale care prezintă interes pentru stat sunt cele care vizează 60-70 de mii de elevi, manualul de sport sau de geografie, care se editează în 70 000 de exemplare, drept care este interesant din punct de vedere economic. Un manual de teoria muzicii, de care au nevoie un număr de aproximativ 1000 de elevi, este neviabil economic.

Asta e societatea în care trăim și fără vreun alt scop decât acela de a oferi, după ce ne-am chinuit să modelăm niște programe educaționale și un suport pentru a aplica acea programă nouă, celor dornici.

Eu am mai lucrat în domeniul educațional, făcând un postdoctoral la UNMB, în care exact asta am studiat: elemente de continuitate și diferență între sistemele educaționale din Europa și în România și uitându-mă la ce se întâmplă exact în zona asta, a studiilor teoretice muzicale, am făcut o analiză a manualelor aflate în uz, toate având între 30 și 40 de ani vechime de la concepție, reeditate de multe ori cu schimbări sub 2% sau chiar sub alt nume, ceea ce mi se pare și foarte ciudat, dar cu niște excese, fie în zona unor dificultăți ieșite din comune, apărute brusc, fără vreo pregătire, fie în domeniul lipsei de continuitate. Așadar, rezultatele analizelor mele, SWOT-urile mele, arătau groaznic. Direcţia în care trebuiau

https://biblioteca-digitala.ro

trimise aceste manuale, de urgenţă, părea să fie aceea de a fi puse pe foc. Și nu poți să faci asta, pentru că tinerii au nevoie de manuale și nu poți doar să le critici. Tu ce ai făcut? O analiză? Atât? Noi am făcut acest grup, am lucrat destul de alert și susținut o perioadă de timp, am mai scăzut viteza, dar nu am renunțat.

A.A.: Ați conceput și un manual de armonie. Având în vedere că ați fost asistentul domnului Buciu dar și al domnului Coman, așa cum spuneați mai devreme, și pentru că știm că există diferențe de abordare a armoniei între cei doi, ce abordare ați ales să utilizați în acest manual?

B.V.: E mai mult Buciu decât Coman. Și pentru că se adresează studenților de la canto, l-am văzut ca pe o necesitate în contextul în care ei aveau la dispoziție doar un an de zile de a porni de la zero și să ajungă la infinit. Scopul meu era să îi fac să analizeze cu atenție și cu înțelegere limbajul tonal dintr-o arie sau un lied al lor, să înțeleagă modulația, modurile de rezolvare ale unor disonanţe, când vorbim de o notă reală sau de una ornamentală, când vorbim de sistem cromatic, când de diatonic. Și nu am reușit să împlinesc aceste lucruri nici când am folosit tratatul lui Alexandru Pașcanu, nici când am folosit tratatul domnului Buciu. Am găsit niște căi de a merge mai rapid, chiar dacă declarația din titlul manualului a părut o salvare extraordinară pentru unii, bănuiesc că n-a fost. Cartea mea se numește Curs rapid de Armonie Tonală, pentru a se înțelege că nu intrăm în prea multe finețuri. E nevoie de a se înainta într-un ritm, să grupăm informații eficient.

A.A.: Mă întorc la compoziție! Vorbiți-ne despre ce este particular muzicii compuse de Bogdan Vodă.

B.V.: Compozitorul Bogdan Vodă a început prin a se juca, de copil, cu elemente de limbaj tonal care au devenit modale în momentul în care copilul a mai crescut. Pentru mine modalul s-a dovedit limbajul predilect și îi mulțumesc domnului Ulubeanu pentru necesitatea, seriozitatea cu care m-a pus să experimentez și serial dodecafonic și alte lucruri, pentru că m-a învățat ceva extraordinar: că nu am voie să hulesc sau să desconsider niciun limbaj, nicio tehnică, nimic din ceea ce nu am încercat. Până ce nu știi gustul, nu ai văzut potențialul și

https://biblioteca-digitala.ro

eventualele amenințări ale unui lucru despre care vrei să vorbești sau pe care vrei să îl ocoleşti, să îl interzici, să îl denigrezi, nu ai voie să critici și să negi. Atunci, pe parcursul studiilor mele am experimentat limbaje diverse din care cel modal a rămas cel predilect, care modal este unul cu număr variabil de sunete. Recunosc că am prins de la Olah dar și de la Bartók, pe care îl iubesc foarte tare, bucuria asta a modurilor cu puține sunete, oligocordii, pentatonii, îmi par încă dătătoare de expresie maximă cu minim de resurse și, ca să dau de exemplu iarăși o situație în care nu eram compozitor: mi s-a întâmplat rar să văd ceva mai frumos și mai fin construit, de exemplu, ca partea a doua a concertului pentru violoncel și orchestră al lui Adrian Iorgulescu, în care un violoncelist excepțional, Mircea Marian, a cântat două sunete! Partea a doua a acestui concert este formată din două note – fa diez și sol – la violoncel și cred că nu e cineva din sală sau de oriunde, care poate spune că e plictisitor. Cum poți să ții o bicordie, e adevărat, în timp ce orchestra adaugă și alte elemente intonaționale, timp de 10 minute și să fie interesant. Ține de geniul lui Adrian Iorgulescu. Acest tip de gândire, prezent în lucrările domniei sale, mă preocupă și pe mine. Nu cred, neapărat, că o complexitate intonațională foarte mare adaugă un interes extraordinar. Nu cred că o muzică în care se folosesc 12 sunete diferite deodată este neapărat mai valoroasă decât o muzică ce folosește monodie și 3 sunete. Mi s-a întâmplat să ascult un bocet din cine știe ce sat din Ardeal și să simt ființa cutremurată la nivelul la care ar fi fost în urma ascultării unei lucrări de Mahler, Stravinsky, Messiaen, din punct de vedere al resursei de dramatism și expresivitate. Cred, sincer, că asta e ceea ce caut, să nu mă complic inutil. Asta în domeniul intonațional.

Ritmic, am crezul că există potențial în măsurile și duratele tradiționale, mai este loc de exploatat şi combinat. În gestionarea discursului, sunt convins că domeniul ritmului e mai important decât domeniul intonațional. Toată lumea bate monedă pe ceea ce înseamnă melodie, armonie, dar ele există ca succesiuni în timp. Deci ne păcălim, vorbim, de fapt, de un ritm al armoniei. Parametrul temporal este cel primordial, chiar dacă, uneori, nu suntem conștienți de asta, dar el este cel care

https://biblioteca-digitala.ro

conduce. Mă interesează ritmul structurilor formale, ritmul structurilor armonice, ritmul cu care se schimbă anumiți parametri în timbralitate, dar nu mă văd ca pe un compozitor dornic neapărat să exploreze elemente nemaivăzute. Mă refer la faptul că există compozitori aflați în mod evident în vârful avangardei și, amuzant, am avut și eu studenți care erau declarați și convinși avangardiști și normal că i-am lăsat, am încercat să îi ajut cu ce am putut, dar eu mă simt mai degrabă un postmodern, un om care stă după ei și aşteaptă să culeagă ce au descoperit ei și să facă muzică în continuare cu elemente, să le spunem, tradiționale. Mă distrează, mă interesează muzica electronică, de pildă, dar cred că mai am multe de spus cu sunetul tradițional – sigur, nu banalizat – al instrumentelor din orchestra simfonică sau din ansamblurile camerale tipice. Între a pune un instrumentist în poziții neobișnuite, care explorează noi soluții timbrale ale unui instrument, în condițiile în care aș putea face muzică cu orice altceva, cu zgomote din natură, cu noi instrumente, decât să pun să mai facă încă un efect special un instrument tradițional, eu prefer câteodată sunetul unei corzi libere. Poate ar fi mai frumos, mai bine să inventăm un alt instrument, în loc să exploatăm nenatural, forţat, unul cu resurse limitate? Ca atare, bineînțeles că mă interesează o anumită diversitate timbrală, dar eu mă simt mai degrabă apropiat de structura mentală sau de structura constructivă a lui Bach, cel care funcționează cu doi parametri principali, durate și înălțimi, iar timbralul este opțional – multe din lucrările lui Bach nu au notată timbralitatea, cum ar fi chiar Arta Fugii. Pentru mine, deci, timbralul este cel care poate ajuta, mai degrabă, dinamica și expresivitatea interpretării și așa îl folosesc. Cred, încă, în valorile încă interesante ale combinațiilor de timbre, să zicem inedite, ale căutării unui registru...

A.A.: Aveți preferințe pentru anumite instrumente atunci când începeți să scrieți o lucrare?

B.V.: Nu, orice! Recunosc că, dacă mi se oferă ocazia să aleg aș alege oricând orchestra pentru că sunt atâtea combinații fascinante încât nu ai timp să te plictisești. Văd mereu că ar putea fi exploatate anumite lucruri pe care nu le-

https://biblioteca-digitala.ro

am descoperit eu sau pe care nu le-am făcut eu prima oară dar combinația respectivă le face inedite. Recunosc existenţa unei atracţii speciale faţă de instrumentele de coarde cu arcuş, de unde şi singurul meu concert, pentru vioară, sau cele trei cvartete, dar scriu pentru multe soluţii camerale eterogene. Pe mine mă pasionează să văd că muzica mea are o poveste, că structura funcționează în timp cu tensiuni și relaxări bine gândite, organizate un pic. Recunosc că găsesc încă mult interes în anumite lecții de, să spunem, gândire muzicală, venite de la Ștefan Niculescu și cursurile domniei sale de forme, tipul acela de gândire matematică, dar cu efecte poetice, la Bartók și la alții. După un curs în care Niculescu ne-a explicat despre şirul lui Fibonacci şi Secţiunea de aur, cu o analiză a Muzicii pentru coarde, percuție și celestă, am mers acasă şi am analizat partea întâi până la nivel de optime, iar când i-am arătat ce mi-a ieşit, a zis că sunt prea de tot, că devenisem speculativ şi un pic obsedat. Analiza arăta niveluri de aplicabilitate a secțiunii de aur care mergeau până la zone foarte adânci din partitură. Am pățit și eu ceva interesant, în legătură directă cu Bartók şi *sectio aurea*, la puţin timp după, cu primul meu cvartet de coarde, despre care vorbeam mai sus. Am avut un concert de cvartete cu colegii şi prietenii mei citaţi mai sus, iar apoi am avut parte și de o analiză făcută de colegul nostru de generație, Constantin Secară în revista Muzica. El ne-a întrebat pe fiecare „cu ce se mănâncă” lucrarea noastră și i-am explicat. Când a apărut articolul, analiza conținea și identifica secțiunea de aur la niveluri la care eu nici nu le gândisem! Ele deveneau aplicabile și la niveluri pe care nu le-am mai gândit în sensul de a le fi planificat, ci s-au întâmplat pur și simplu. E şi o ocazie de a arăta că structura îşi cere drepturile de organizare şi dezvoltare.

Muzica mea vine să aibă, câteodată, un parametru programatic, câteodată e o muzică lipsită de substrat programatic. De multe ori titlul este mai puțin decât o poveste, este o apropiere expresivă de zona în care aș vrea să mă simt, e o aluzie la ceva ce există în piesă și nu neapărat reprezintă povestea piesei.

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt, totuși, câteva repere pe care le-aș aminti: o primă lucrare care mi s-a cântat când eram încă masterand, se numea *A la recherche de l'humain,* care reprezenta materializarea într-o muzică, să îi spunem, modernă, a unei obsesii a mea. Sunt anumite lucrări de epocă barocă, clasică, romantică, ce nu mă obsedează o lună, ci ani întregi. Și atunci nu scap de ele, îmi sună în toate, îmi vin mereu în cap. Modul în care am încercat să scap de aceste obsesii a fost să le pun în partiturile mele. Într-una dintre aceste obsesii, printre primele după Bartók și al lui acord major-minor din cvartetul nr. 1 de coarde, a fost un coral de Bach, cel pe care Lipatti îl cânta ca bis la recitalurile lui și care mă bântuia. Ca atare am făcut o temă cu variațiuni, tema fiind coralul de Bach, dar această temă nu apare. Muzica începe de la variațiunea 1, care ia în calcul tema de coral, în cazul meu transpus, și se depărtează gradual de această temă până ce vagile legături pe care le-ar observa cineva față de soluția inițială aproape că se pierd. În momentul respectiv, în momentul cel mai depărtat de temă – am pornit de la variațiunea 1 până la variațiunea 20 – apare coralul dar el nu se poate materializa în text, pentru că el e dintr-o altă paradigmă; totuși muzica mea e modală, e una oarecum modernă, și ca atare coralul e bruiat și împiedicat să se manifeste. Urmează un fel de concluzie tristă asupra neputinței zilei de azi de a mai înfăptui un coral bachian într-un sol major „cinstit". La momentul acela am crezut că pot să asemăn coralul bachian cu perfecțiunea, cu dumnezeirea, cu umanitatea așa cum ar trebui să fie ea, noi după asemănarea cu Bunul Dumnezeu. Și tot căutându-l pe Dumnezeu aproape că-l găsim, dar nu reușim să rămânem alături de el, că ne trage viața înapoi. Ca atare, iată o poveste a unei piese care s-a cântat în stagiunea Orchestrei de cameră Radio prin minunata contribuție a lui Ludovic Bacs, care a girat lucrarea mea, a lui Radu Popa, care mi-a dirijat-o și a mea de postura de încă pianist pentru că e o lucrare pentru orchestră cu pian obligat, la vremea respectivă mai cântam încă. E o piesă de care sunt foarte atașat dar, care, e datorată în mare parte maestrului Olah tutoriatului lui, chiar dacă la vremea respectivă tocmai mă desprindeam de minunatul dânsului ajutor.

https://biblioteca-digitala.ro

După care a existat un moment de oprire și am revenit la compoziție la ceea ce înseamnă muzica de cameră, de o factură aproape neoclasic, un limbaj modal, cromatic, destul de incisiv, câteodată, dar cu elemente care se pot apropia, uneori, fie de Bartók, fie de Prokofiev, fie de Șostakovici, fie de Stravinski cu care, recunosc, în continuare am anumite afinități.

Apoi a venit un moment în care o bursă din partea Fundației Siemens mi-a dat ocazia să scriu o piesă pentru Daniel Kientzy și ansamblul Profil. A fost o ocazie extraordinară pentru că Daniel Kientzy era un interpret cu o aură, pentru mine, deosebită. Îl aveam în memorie ca pe o minunăție apărută pe scenele românești cântând cu două saxofoane în gură *Orestiile* de Stroe și făcându-mi părul măciucă în anul de grație 1991 la debutul SIMN. Și acum aveam ocazia să scriu o piesă pentru el. S-a dovedit a fi un muzician excepțional, m-a chemat să vedem cum cântăm, dacă putem să facem într-un loc mai fin și a adus o contribuție la modelarea piesei în sine, fără să intervină asupra dramaturgiei și formei în mare dar ajutând, practic, la îmbunătățirea piesei. A înțeles lipsa mea de experiență în ale saxofonului modern și m-a ajutat realmente. Drept care a pornit o frumoasă colaborare și mai multe piese de care îmi amintesc cu mare drag, *Memoires,* cea despre care am vorbit mai sus, pentru saxofon şi orchestră de cameră, alta pentru saxofon și ansamblu de percuție (GAME, al maestrului Alexandru Matei) – *Temps Ottomans*, sau *Vision parallele* pentru pian, violă şi saxofon ş.a.

Pentru ansamblul de percuţie menţionat, ultima piesă pe care am scris-o, acum vreo doi ani, pleca de la a reprezenta toţi actorii, pe dânșii, sub forma gamei (aluzie la numele ansamblului), pe mine ca profesor de armonie (reprezentat la debut de o cadenţă autentică în do major) și ritmul, ca entitate care ne unește. Şi a rezultat o piesă cu trei personaje, *Game, armonii și ritmuri,* așa se numește, și care începe cu o frumoasă gamă Do major. E o piesă cu umor, sper că mai putem să și râdem astăzi, în care am utilizat o tehnică pe care după anii 2000 am folosit-o destul de des - citatul. Olah – originarul situațiilor despre care vorbesc – spunea că ai voie să iei orice din muzica scrisă până acum, ea reprezintă o

https://biblioteca-digitala.ro

moștenire culturală a omenirii, iar tu poți să iei. Nu știu dacă e o regulă care se aplică 100%, să iei un preludiu de Bach, să îi accentuezi melodia și să îi zici Ave Maria de Charles Gounod, dar ideea este că poți prelua orice de oriunde, mai ales atunci când nu încerci să ascunzi respectivul element. Este, cred, perfect legal și poate să creeze anumite conexiuni interesante. Și ca atare, unele dintre piesele mele de după anii 2000 au folosit celule și motive din lucrări celebre din diverse epoci, de la Gesualdo la Bartók, de la Stravinski la Șostakovici, de la Beethoven la Aperghis, folosindu-le ca simple personaje. Le amestec, e un fel de cină cu compozitori cunoscuți, care se transformă într-o poveste foarte complicată câteodată, în care vrem să-l vedem pe Bach ca fiind deștept, vrem să îl vedem pe Șostakovici ca fiind plin de tensiune, doar folosind un mic citat care de multe ori are o valoare simbolică. Am scris muzică plină de citate, îmi face plăcere. În cazul piesei de saxofon, contrabas și percuție, citatul era un dans turcesc pe care îl auzisem la un compozitor turc cu care am intrat în contact în timpul unui proiect educațional. El aducea o măsură de nouă optimi într-o formulă de 2+2+2+3, pe un tetracord la prima vedere banal, dar care avea atâta energie încât l-am solicitat foarte mult pe Daniel Kientzy în a ține pasul cu niște momente de energie foarte mare. Piesa e foarte scurtă. A avut și un final foarte fericit: în afară că a fost cântată în festivaluri, Daniel a inclus-o pe un CD - “Saxofonul de la Berlioz încoace”, care reprezenta cele 7 tipuri de saxofoane la care cânta el, iar aceasta era piesa pentru saxofon contrabas. Sunt mândru de realizare, deși lucrarea nu are mai multe de 5 minute, dar are o forță expresivă semnificativă.

Acesta ar fi un alt aspect, sunt un îndrăgostit de Webern, pentru concizie, nu atât pentru limbajul serial-dodecafonic, ci pentru faptul că nu se lungește la vorbă, ca să zic așa, spune lucrurile foarte elegant, foarte atent și cred că e nedreptățit, în primul rând, pentru lipsa de expresivitate, de tip romantic, existentă sub acele complicate construcții seriale, e cântat prea sec, prea lipsit de dorință interpretativă, de multe ori, și se pierde foarte mult, dar e un compozitor extraordinar pe care îl iubesc foarte tare. Și aici tot din „vina” lui Olah care

https://biblioteca-digitala.ro

întotdeauna ne spunea, „aveți grijă, că ceea ce auziți e doar prost interpretat, muzica e fabuloasă". Și așa este, am auzit și puține interpretări extraordinare, ca atare sunt foarte fericit să văd că în timp ce unii reușesc să scrie 80 de minute de muzică la o lucrare și eu abia mai stau pe scaun în sală, recunosc sincer, o lucrare de 7 minute a lui Webern mi se pare de o mie de ori mai convingătoare pentru a face muzică modernă. Lucrările mele, poate și din alte motive dar în primul rând din această frică de a transforma ceva frumos în ceva prea lung, sper că au această calitate de a nu face risipă din timpul ascultătorului pentru ceva ce poate el deja a simțit, a înțeles, și nu e cazul să spunem și a doua oară. Trebuie să avem grijă cu timpul, care e foarte prețios.

A.A.: Puneți mare accent pe timp, în toate ipostazele lui, muzicale ori nu.

B.V.: Da, pentru că până la urmă noi suntem ființe care trăim în timp. Există anumite arte care, aparent, ar putea exista atemporal, dar noi percepem opera în zona temporală și creația s-a realizat tot în timp, noi nu avem posibilitatea de a le percepe înafara timpului. Alăturat faptului că, recunosc, sunt un personaj care își bagă nasul în foarte multe lucruri...

A.A.: Pare că trăiți mai mult de 24 de ore într-o zi.

B.V.: Cred că ne trăim somnul de veci o dată, până atunci mai putem fura de la somnul zilnic. Câteodată, sigur, chiar și energia mea, de obicei mai mare decât a colaboratorilor mei, se mai termină. Dar o iau de la capăt după ce mă odihnesc puțin, pentru că dormind prea mult pierdem ce e mai frumos în viață. Trebuie să avem timp pentru de toate, de la familie la plăceri vinovate, vezi muzica.

A.A.: Acum la ce lucrați?

B.V.: Acum termin o sonatină pentru vioară și pian ce va fi cântată, cu bucurie spun asta, de doi interpreți foarte buni, Diana Moș și Mihai Măniceanu, cu o valoare extraordinară la nivel interpretativ la modul general și în zona de muzică contemporană în mod special. Dacă este să aleg, mi-au făcut mare plăcere momentele în care am scris pentru orchestră, am scris destul de multă muzică de cameră. În ultima vreme am simțit o mică ameliorare a unui sindrom de frică, trebuie să îl

https://biblioteca-digitala.ro

recunosc, în fața cuvântului, în fața vocii umane portretizând cuvântul. Foarte mulți ani nu am scris muzică pentru voci de frica cuvântului, pe care eu îl înțeleg într-un fel și ceilalți, poate, în alt fel. Într-o muzică cu text, el primează, ori muzica ar trebui să îl îmbogățească, să îl ajute să fie înțeles și mai profund. Iar eu am această frică, că ce spun eu oamenii poate nu înțeleg, că ce citesc eu nu e la fel cu ce înțeleg ceilalți din același text și atunci abordarea unui text, eventual și valoros, adică al cuiva care stă în picioare fără muzica mea, ca eu să îi adaug muzica mea și să îi fac un deserviciu, mi-a fost mereu o frică îngrozitoare. Am prins puțin curaj când mi s-a propus interpretarea unor lieduri de către Remus și Bianca Manoleanu, cărora le sunt recunoscător. Am îndrăznit să scriu niște piese pe versuri scrise de mama mea. S-au cântat, le-au plăcut foarte mult și atunci am pierdut și eu din frica asta și mai scriu, din când în când. De curând am scris și o piesă corală, aștept să găsesc pe cineva dornic sau care să accepte provocarea de a cânta pe un text al meu. Am și un proiect în care am promis că scriu niște lieduri pe versuri de Eminescu dar asta e una dintre provocările groaznice, am acceptat-o ca fiind provocarea vieții.

A.A.: Care e tematica pe care ați abordat-o în aceste texte care vă aparțin?

B.V.: Un umor de calitate îndoielnică. Sunt momente în viață, mai ales atunci când nu suntem capabili de profunzimi deosebite, când poate e cazul să râdem un pic, poate e cazul să lăsăm și aerele de superioritate, trebuie să ne mai și amuzăm pentru că, chiar dacă umorul nu este o categorie estetică fundamentală, este nevoie să ne mai bucurăm un pic, să putem scăpa de propriile defecte corectându-le fără prea mult stres, cu o glumă. E una dintre metodele pe care eu, în clasa mea de profesor, o aplic foarte des. Râzând de o greșeală, reușim să scăpăm de ea fără traume. Arătând-o cu degetul foarte serios, putem crea un blocaj câteodată pentru toată viața.

Cred că dacă desconsiderăm umorul, riscăm să desconsiderăm o parte a istoriei noastre, pentru că noi am rezistat uneori, ca popor, în condiții îngrozitoare, cu haz de necaz. Este adevărat că asta ne pune și în situația de a rata

https://biblioteca-digitala.ro

momentele serioase, simbolice, de profunzime. pentru că reușim să facem bășcălie și de ce nu trebuie. Poate că ăsta e un risc pe care, poate, câteodată nu l-am luat în calcul și poate am greșit și îmi pare rău. E modul în care îmi tratez și eu momentele de durere față de sistem, de ceea ce se întâmplă în jurul meu, eu fac haz de necaz, ca să trec peste momentele care îmi displac.

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Bogdan Vodă

We always feel the need of putting people between the boundaries of a definition and I don't think this is necessarily a good thing. There is this definition that the composer Bogdan Vodă has gave to himself and that I really enjoyed: "I am a musician that composes". Simple and clear and all other statements that follow complete this definition, "composition is an expensive hobby" but, in the same time, the joy of his life, the only position in which he feels like he owns the absolute freedom. Although a sparkling person and with a multitude of qualities in the most various domains, related to music or not at all, Bogdan Vodă loves teaching. He works with his students for a smile in exchange, for being able to see the joy in their eyes when they truly understand what lies in front of them in the score. He deals with all the aspects of his life with fine humour and he is well rooted in the time criterion so important for him, both for his music and his life.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

DESPRE NARATIVITATE

George Balint

Resort. Vara trecută (august 2018), Violeta Dinescu – o bună colegă de breaslă cu care sunt înrudit prin originea formării de rang universitar la clasa maestrului Ștefan Niculescu, și care desfășoară de mulți ani o prodigioasă activitate componistică, teoretică și, nu în ultimul rând, pedagogică (în Oldenburg, localitate germană din Regiunea Metropolitană Bremen) – mi-a propus amical să încerc o vorbire despre *narativitate* raportat la una din compozițiile mele, sugerându-mi să mă refer la *Scene Ludice - triplu concert pentru flaut, percuție, pian și orchestră* scris în 2008 la solicitarea unor excepționali instrumentiști ce alcătuiesc la Timișoara (important centru cultural din vestul României) o formație de prestigiu internațional numită „Trio Contraste" – Ionuț Ștefănescu, Doru Roman și Sorin Petrescu. Lucrarea a avut prima prezentare publică în primăvara aceluiași an, în compania Orchestrei filarmonicii „Banatul" dirijată de Radu Popa, la scurtă vreme fiind programată și în cadrul prestigiosului festival Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (SIMN) de la București, cu același dirijor, dar cu Orchestra de Cameră Radio. Ideea de a face un comentariu luând ca bază de exemplificare o compoziție proprie mi s-a părut provocatoare, mai ales prin faptul că muzicianul practicant (eu fiind și dirijor) este obișnuit dintru început cu narativitatea de tip redativ-instrumental.

Mă voi opri mai întâi asupra înțelesului acestui termen în aspectul său adjectival de *narativ*, caracterizând un anume demers, dar și de substantiv, ca *narațiune* proprie unui mod de redare ori rememorare a unor fapte.

https://biblioteca-digitala.ro

Distincții: narațiune – narativitate; exprimare – expresie; verbalizare – cântare; tematic – atematic, prim-plan – fond

Vocea – instrument propriu de narare în verbalizare și muzicalizare. În general, narațiunea redă sau rememorează, prin mijloace specifice verbalizării, o serie de aspecte conjugate cauzal (pe orizontală) unei finalități comune fie ca moment, fie ca loc, fie ca situație. Pe plan literar, narațiunea ca poveste / povestire caracterizează fundamental genul epic. În unele genuri / stiluri ale formelor muzicale s-au preluat, printr-o imitare mai mult sau mai puțin asumată, reperele modelatoare ale povestirii literare chiar dacă, în fapt, muzica se constituie ca *limbaj nonverbal*. Sub acest aspect, sintagma *poveste muzicală* (în situația unei muzici neînsoțite cu text literar) este mai degrabă o metaforă, fără consecințe de tip genuistic pentru gândirea muzicală netributară. Chiar dacă, sub aspectul unității de sens, fraza muzicală de regim tonal a fost adesea comparată cu (sau figurată după) propoziția literară (H. Riemann), totuși, nu orice muzică se poate deduce formal din acest tipar de construcție funcțională, stratificabilă coerent pe multiple niveluri: element, celulă, motiv, frază, perioadă, text / parte, opus / întreg. Însă, dincolo de normele structurării, putem observa o anume similitudine între verbalizare și muzicalizare. Asemănarea ține mai ales de fiziologia exprimării, întrucât, instrumental, atât verbalizarea, cât și muzicalizarea apelează la extensia cea mai la îndemână și operabilă dinspre lăuntricul persoanei: vocea.

Cu timpul, natura organică a instrumentului vocal – pe care-l considerăm de ordin prim – a modelat exprimarea raportului relational *continuitate – discontinuitate* în formule transferabile (imitabile) și totodată inteligibile (conceptibile), ajungându-se de la semnalul spontan (existențial) la expresia artistică (spirituală). Material, adică sonor, toate elementele acestor formule sunt finitudini minimale (microfinitudini) concrete (reale) care, din perspectiva continuității ca deziderat ideatic, sunt colegate metaforic unui sens. Și tocmai pentru că aceste legături sunt doar imaginare (propriu onirice) iar nu legice (universal obiective), muzicii îi este posibilă diversitatea expresiei într-o vastitate universal subiectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Comunicare și comunionare. Comună verbalizării și cântării, în exprimatul lor de tip *discursiv*, este orientarea către o finalitate obligată, condițională prin aceea că nu se poate vorbi cu sens la nesfârșit, cum nici nu se poate cânta expresiv în mod continuu. Finalitatea reprezintă aspectul tehnic / lucrativ al oricărui mod de exprimare, pe când expresivitatea ține de posibilitatea unei exprimări autentice, elocvente artistic și totodată credibile, sugestive ființial. Atingem aici limita diferențierii radicale între *comunicarea instrumentală*, indiferentă la fiindul persoanei binare *eu-tu* în relația specifică (dislocând persoana, exprimarea se poate simula printr-un clișeu verbal asociat unui robot) și *comunionarea ființială*, acut sensibilă la prezența eu-cu-tine atât în faptul adresării – ție→*însumi* –, cât și în cel al percepției – mie←*însuți*. Practic, implicând intermedierea instrumentală, comunicarea se poate învăța și prin exersarea în abstract de prezența interlocutorului, pe când comunionarea doar se experiențiază, odată cu directa implicare a persoanelor orientate reciproc relaționării întru-ființă (cel puțin ca/prin intenție).

Coincidențe: finalitate-prezență, narator-ascultător. Acceptând, așadar, că narațiunea se exprimă printr-un discurs, fiindu-i ineluctabil un moment de finalitate, mai trebuie să-i deslușim unele moduri de caracter. Narațiunea tinde să reactualizeze o serie de fapte interpretabile ca determinant-determinate din perspectiva unei actualități concrete, în care naratorul și ascultătorul se află simultan și laolaltă (într-o relație de reciprocitate). Această actualitate coincide faptic cu finalitatea narațiunii. Când audiez o muzică, imperativ, momentul încheierii ei trebuie să coincidă cu acumul prezenței mele în faptul audiției. Dacă nu, atunci fie muzica nu s-a încheiat elocvent (în raport cu mine ca auditor-martor), fie eu nu am reușit să fiu statornic în audiție.

Doar acum. Muzica narează, însă strict imaginar, generând prin asta intervalul dintre un moment de incipit – (pre)dat subiectiv și aprioric (rațional) sau chiar spontan (emoțional) – și actualitatea faptului că mă găsesc prezent (conștient / intențional) în audierea ei. Altfel, luată ca atare, adică în absența interpretării prin audiție (exclusiv de către

https://biblioteca-digitala.ro

auditorul diletant), muzica nu este niciodată narativă, ci doar expozitivă într-un fapt de aici-acum. Deducem că muzica nu poate reprezenta la propriu o succesiune de fapte / evenimente de alt ordin de substanță. Acestea sunt considerate astfel doar în prejudecata noastră sau în iluziile unei percepții cultural-naive. Tocmai de aceea muzica nu este *în* timp ci *cu* timp. Iar din această perspectivă nu există modurile poziționale (pe axa succesivității) de anterior (trecut) și ulterior (viitor). Muzica se desfășoară exclusiv la modul prezent – acum – și sub imperativul prezenței (de conștiință) în audiție. Ca atare, în substanța ei (aformală), muzica nu suportă și nu presupune alte moduri de timp. Prin urmare, nu i se poate asimila o funcție de reprezentare (redare), fiind doar prezentativă, odată cu propria-i actualitate (atâta cât durează). Putem admite că, prin felul prezentării sale (sonore), muzica aspectează un caracter (uman, natural, fenomenal sau elaborat), așa după cum îl (re)cunoaștem și rezonăm într-un anume cadru sau mediu cultural. Înfățișarea caracterială a muzicii o investigăm cu mijloacele conceptuale ale gândirii estetice, ceea ce eu numesc *privirea estetică*.

Din faptul că muzica nu narează și nu este narațiune, ci doar i se poate atribui (prin reflecție) caracterul de narativă, rezultă libertatea de alegere a expresiei de incipit. Muzica liberă (neînregimentată formal) poate începe oricând, de oriunde și acauzal (anistoric) în raport cu un orizont comun de accepțiune. Narațiunea reală, respectiv aceea verbală, nu beneficiază de această libertate, neputându-și permite să se resorteze oricum și, mai ales, de oriunde. Ea are nevoie de o formulă prin care să invoce (măcar și de convenienţă) o origine posibilă pentru actualitatea de fapt privită la o scară sinonimă întregii lumi. Tocmai de aceea povestea / povestirea developează simbolul unui concentrat mitic (originar) universal. Ideatic, narațiunea verbală tinde să ofere un model de realizare, ca finalizare cu rost (concluzie).

Pre-incipit – incipit; dezbatere – aprofundare; tematizare – stăruire; rațional (expozitiv) – irațional (imersiv); inițiere - radiere. În protocolul unei muzici cu aspect sau caracter narativ se poate decela între pre-incipituri – ca

https://biblioteca-digitala.ro

segmente de acordaj pentru o anume stare de percepție intelectuală și/sau emoțională – și incipiturile propriu-zise, cel mai adesea exprimate expozitiv, prin formule-motiv sau texte-temă. Din momentul incipitului se ramifică două posibilități de expresie muzical-narativă: problematizarea sau dezbaterea și susținerea sau aprofundarea. Pe calea dezbaterii este nevoie de un obiect suport al acesteia, luat simplu sau într-o formă de bipolaritate (contrast conținut), recunoscut îndeobște ca temă. În general, tema *ex*-primă o proiecție *în*-afară, o profilare caracterială sau relieful unui demers. Tematizarea este proprie muzicilor formulative (conturnabile), închise (opace) relaționării nemijlocite, fenomenologice cu substanța expresiei sonore. Tematizarea predispune la audierea formei simbolice (genuistice). Pe cealaltă ramură, destinată aprofundării, accentul se mută pe inițierea, menținerea și imersionarea în substanța unei stări informalizabile (inconturnabile), dar perceptibile irațional. Starea *im*-primă o adâncire *în*-sine. Este calea muzicilor atematice, de caracter *a*- sau *in*-formal, deschise relației cu conținutul de substanță personal-lăuntrică.

Dacă tematic muzica poate fi asemănată narațiunii verbale, părându-ni-se că ni se povestește (reprezintă) – ilustrativ, descriptiv sau redativ – despre ceva (bunăoară, o idee luată ca personaj sau situație / problemă), pe calea atematică muzica nu devine, așadar, nu mai reprezintă un model de inițiere, aducând în schimb un mod de radiere conjugată unei stări anevoios ori deloc verbalizabile. Ambele căi sunt valoroase și necesare expresiei muzicale și ambele îndeamnă la ori prezumă reflecția (ulterioară). Ar fi o eroare să considerăm muzicile atematice drept infertile pentru cuget. Ba chiar este mai dificil, uneori, să compui o muzică de stare (nonintențională), întrucât obiectivarea prin suportul tematic lipsește. Exprimativ, pe ambele căi se tinde finalizator. Calea tematică exprimă un model de finalitate lucrativă, fructificabil pentru gândirea rațională. Cealaltă cale trimite la experiențierea introspecției (imersionarea lăuntrică), spre deslușirea unor armonice de rezonanță proprii naturii persoanei aflate deja în propriul sine (năzuind la oportunitatea *ex*-tazierii).

https://biblioteca-digitala.ro

Fond și prim-plan. Se cuvine să mai facem o distincție. În orice muzică se manifestă simultan două aspecte: de fond și de prim-plan. Fondul este determinant pentru perspectiva de stare (în care se va reliefa un chip de prim-plan), așa cum armonia, pulsația sau ambele se pot constitui ca fond al unei melodii. Dar și o muzică de film poate fi clasificată fondului. Instrumental, adică teatral și/sau concertistic, fondul este un mijloc de acompaniament. De regulă, este tributar planului (subiectului) acompaniat. Prim-planul, dacă nu are un fond delimitat ca atare, își generează propriul fond, ca atmosferă de caracter sau ethos generic. Nicio melodie nu este lipsită de aspectul caracterial perceptibil ca o anvelopă imanentă ei. Se confundă adesea fondul cu atematismul și prim-planul cu subiectul tematic. Asta, în condițiile în care cultura de tip expozitiv-teatral / concertistic ne-a obișnuit cu situația de public-martor la o *reprezentație*. Așa cum am spus, atematismul ne determină către introspecție ca imersiune lăuntrică (irațională), pe când fondul ne sugerează o stare cu efect asupra impresiei privind caracterul aspectului de prim-plan, ca acțiune (judecată) exterioară. De cealaltă parte, tematismul ne invită la o participare imaginară într-un scenariu filmic (derulabil), în mediul căruia ne simțim/lăsăm situați emoțional și rațional, totodată. Sensibila diferență între prim-plan și tematism constă în faptul că expunerea de prim-plan ne seduce privirea (asupra esteticii ei), în vreme ce tematismul ne implică ideatic, chiar fără să ne dăm seama. Altfel spus, prim-planul și fondul țin de strategia punerii în scenă a spectacolului (reprezentației), iar tematismul și atematismul de un mod autentic de a fi (prezenta) ca atare, nemijlocit/neafectat de interfața instrumentării (fără vitrină sau podium).

Aplicație demonstrativ analitică

Toate cele de mai sus fiind spuse ca pentru o introducere de acordaj teoretic, voi trece la descrierea conținutului de caracter narativ al primei părți din cele trei – *Silabe*, *Cântec*, *Bătută* – grupate genericul *Scene ludice* – triplu concert dedicat ansamblului „Trio Contraste” (flaut, percuție, pian) și orchestră.

https://biblioteca-digitala.ro

De ce *scene* și de ce *ludice*. *Scena* reprezintă o situație-cadru dintr-o desfășurare teatral-narativă în care sunt aduse relațional unul sau mai multe personaje (caractere). Fiind vorba de o lucrare concertantă, caracterele determinante sunt asociate instrumentelor soliste – flaut, percuție, pian. Acestea sunt prezentate în diferite situații scenic-concertante din care rezultă atât o anume atmosferă (ethos), cât și un chip (aspect) estetic.

Ludicul este o expresie de caracter fundamental al omului cultural. După cum spune J. Huizinga: „Întreaga cultură poate fi considerată sub *specie ludi* ". Din perspectiva esteticii, ludicul reprezintă un caracter generic din care derivă, la un prim nivel, comicul și carnavalescul[1]. Proprii ludicului sunt, în principal, spontaneitatea și întinderea (nelimitarea pe suprafață/areal). Pe plan muzical, ludicul profilează un melo-ritm simplu, lesne memorabil, cu contraste moderate și temporui ușor repezi, în ondulații agogice lejere și cel mai adesea asimetrice. Fiecare din cele trei părți ale concertului se consituie ca o mare scenă ludică cu nuanțe de ethos și modalități de tratare formală particulare.

Voi vorbi aici doar despre caracterul narativ al primei părți/mișcări, intitulate *Silabe*. Denumirea vine din faptul că motivul tematic din care se edifică forma e compus dintr-o succesiune de *silabe verbale* asociate unui ritm giusto foarte simplu, rostite teatral și într-o manieră dialogală, în care expunerii emfatice a flautistului ceilalți doi soliști îi răspund laolaltă cu o expresie de nedumerire, repetând, însă cu o intonație interogativă, ultimele trei silabe din prima propoziție tematică: „*te-me-ro?*" Precizez că silabele nu sunt date ca părți din cuvinte (reale sau imaginare), ci ca simple articulații, fără altă semnificație decât rostirea lor pe grila metru-ritmului. În Exemplul 1, redau extractul pentru corpul solistic (flaut/voce, percuție/voce, pian/voce) al Frazei 1 din Tema I.

[1] Cu referire la ramificația ludic-comic-carnavalesc, prezint un amplu comentariu în partea a doua a volumului meu „Privirea estetică", Ed. Muzicală, București, 2018.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 1:
Tema I / Fraza 1

Motive (mtv.): ***a*** _____ ***a'***_____ ***a"***_____ ***b***____ ***c***_____

TEMATIZARE

Tema I. Ceea ce am putea considera formal drept expunerea primei fraze (Frz.) din compusul de trei al primei perioade (Prd.) din Tema (Tm) I, are o structură configurată dintr-un segment (Sgm.) de trei pași (ps.) motivici (mtv.) binari (de câte doi termeni) plus o cadență (cd.) monopară și un Sgm-mtv-ps care reia cadența într-o altă direcție de profil, suitor, corespondent unei exprimări interogative. În cadrul metric dat, de tip binar – patru măsuri de 4 timpi (t) –, forma prezintă o structură asimetrică, pe care o descriem numeric prin cuantificarea optimilor (jumătăților de timp): {[(4+3), (4+3), (4+3), (6)] + (6[1])} = {27 + 6} = 33 optimi. În termeni formali, această structură, de tip frază distribuită pe două segmente, se descrie: Sgm.1 [**mtv.*a*** (2 termeni) x 3 (*model cu două secvențe*), **mtv.*b*** (*cadență*)]; Sgm.2 [**mtv.*c*** (un termen)]. Intonațional, Sgm.1 are o expresie afirmativă, iar Sgm.2 una interogativă.

Menționez că, de fiecare dată, ultima optime a unui termen se constituie ca pauză, rostirile efectivându-se giusto-silabic pe optimile anterioare. Doar termenii mtv. *b* și *c* sunt urmați de pauze mai mari, de două, respectiv trei optimi (echivalând pauzei de pătrime-cu-coroană). Tot pe linie cantitativă se poate observa că, deși perechile mtv.*a* sunt binare, mărimile segmentelor (de 27 și 6 optimi), corespund unui multiplu de trei, iar la nivelul întregii fraze, de expresie *afirmație-întrebare*, avem cinci pași motivici, în compunerea: 4 ps. (afirmația) + 1 ps. (întrebarea).

[1] Pauza de pătrime cu coroană o echivalăm cu trei optimi.

https://biblioteca-digitala.ro

Intonațional, perechea termenilor mtv.*a* conține două profiluri complementare – *suitor-coborâtor* –, mtv.*b* este coborâtor, iar mtv.*c* este suitor. Pe ansamblu, șirul celor trei mtv.*a* se conjugă unui profil ușor descendent, mtv.*b* fiind afirmativ coborâtor. Astfel, întregul Sgm.1 este în profil coborâtor. Sgm.2, este caracterizat de profilul unicului său mtv.*c*, având prin urmare un profil suitor. Acest tipar relațional (formal-intonațional) al perechii *afirmație* (coborâtor) – *întrebare* (suitor), propriu Frz.1, rămâne consecvent și emblematic pentru întreaga desfășurare a Tm.I.

A doua frază o repetă puțin diferit pe prima, având o mică amplificare la stânga și la dreapta și o conjuncție prin suprapunerea capetelor celor două segmente succesive în frază. Astfel, înaintea primului segment se adaugă o formulă de tip celulă de două optimi plus o pauză de pătrime (deci, 4 optimi), iar odată cu ultima silabă a motivului cadențial din segmentul *afirmație* începe segmentul *întrebare*, într-un compus inedit (mtv.*d*) de trei perechi binare, dintre care primele două conțin același termen repetat, de 2 șaisprezecimi + 1 optime, iar cea de-a treia prezintă un singur termen, prin amplificarea fiecăreia din celulele termenului anterior: 4 (în loc de 2) șaisprezecimi + 1 pătrime (în loc de 1 optime). Rezultă următoarele mărimi cantitative (date în număr de optimi) ale celor două segmente constitutive frazei secunde, cu mențiunea că amplificarea la stânga o considerăm formal pentru toată Frz.2: 4 + {[(4+3), (4+3), (4+3), (**7-4**)] + [(2+2) + (2+2) + (**4**)} = 4 + {24 + 12} = 40 optimi.

Sgm.2 din Frz.2 se structurează secvențial din trei motive (cu celule timbrometrice[1] binare – *scurt-lung*), în vreme ce Sgm.1 al aceleiași fraze diferă de cel corespondent din Frz.1

[1] Timbrometria este *culoarea metrică* (binară, ternară etc.) dedusă dintr-un compus ritmic (ca imagine a lui), independent de metrul convențional (dat în partitură). Nu totdeauna timbrometria și metrul coincid. Asta dovedește că metrul este o unealtă de instrumentare tehnică a ritmului și, totodată, că ritmul precede metrul. Așadar, metrul este un mijloc de execuție în exprimarea rațională a unui ritm. Timbrometria este o imagine de caracter metric proprie (imanentă) unui dat (fapt) ritmic. Ea reprezintă o valoare interpretativă.

https://biblioteca-digitala.ro

la nivelul de mărime al ultimului (al patrulea) pas-motivic, de 7 optimi, iar prin efectul contragerii (conjuncția de subpunere a Sgm.2) se reduce la 3 optimi (jumătate din cât avusese în fraza inițială). Pe linia expresivității ritmice survine un plus de dinamizare, dată de elementele de șaisprezecime din compusul celulelor termenilor Sgm.2.

În fine, pe calapodul unei a treia fraze, configurată asemănător celor anterioare, survine și o altă distribuție, segmentul ***afirmație*** fiind rostit de pianist, căruia i se adaugă sincron (de la al treilea pas-mtv.) și vocea percuționistului. Însă, Sgm.2 (*întrebarea*) din Frz.3 este rostit doar de instrumente (flaut și pian), păstrându-se profilul intonațional ascendent, dar cu o dinamizare ritmică și mai mare (grupuri divizionare în șaisprezecimi de cvintolet, suprapuse apoi cu sextolet). Vezi în Exemplul 2 – Frz. 2-3.

Odată statuată prima perioadă (de trei fraze alcătuind Tm.I), ceea ce urmează, sub aparența unor repetări ale frazelor deja expuse, se aliniază treptat, prin diverse proceduri de subtile variaționări ritmice și conjuncții de suprpunere, unui profil dinamic amplificator al cărui climax se atinge în jumătatea a doua a măsurii 23 (tremolourile în fortissimo). Practic, de-a lungul a încă două fraze legate conjunct (prin două optimi), constituind perioada a doua (de la măsurile 14 la 23) a Tm.I, se derulează caracterial o *narativizare a amplificării sonore* pe multiple coordonate – registru, timbru, intensitate – ce condensează terifiant, aproape ca zgomot, în maximitatea globală a tensionării expresiei. Vezi în Exemplul 3 – Frz. 4-5. Ca număr de măsuri, considerând și segmentul de tranziție și dezinență din final, Tm.I = 28 măs. Expresia întregii desfășurări muzicale stăruie într-un tempo relativ moderat și zglobiu: *Moderato scherazando* (♩=100).

Exemplul 2: Tm. I / Frz. 2-3

Frz. 2

https://biblioteca-digitala.ro

Frz. 3

Exemplul 3 – Tm. I / Frz. 4-5

Frz. 4

https://biblioteca-digitala.ro

Frz. 5

https://biblioteca-digitala.ro

Tema II. După un scurt segment cu rol dezinent și tranzitiv (măs. 24-27), bazat pe celula secundă (de profil coborâtor în 2 optimi) a mtv.*a*, flautul solist (de altfel, în partitura orchestrei timbralitatea instrumentelor soliste se regăsește parțial doar la percuție) enunță (melo-ritmic) Tm.II. Formal, fraza acesteia începe anacruzic pe planul unui ritm de acompaniament (măs. 28), după care linia melodică proprie se structurează cât se poate de clasic, pe un tipar binar – motiv de o măsură (din patru celule în formula *a-a'-b-c*) care se repetă delimitând prima frază –, cea de-a doua frază constituindu-se din același motiv, dar variat față de motivul corespondent din Frz.1 (unde celula *b* dispare, iar *c* duce la amplificarea cu încă o măsură). Măsura de 3t care urmează Prd.1 din Tm.II are, ca și la începutul acestei teme, un rol de acordaj de acompaniament, distribuit exclusiv orchestrei, în care dezinența perioadei anterioare se suprapune cu o anacruză suitoare dinamic către reluarea melodică a Tm.II de către tot grupul solistic. De această dată Frz.1 comportă consecința asimetrizării prin introducerea măsurii de 3t la finalul ei (ca și în Frz.2 a Prd.1), iar Frz.4 conduce către o amplificare dinamică prin aspecte formale de dezvoltare-prin-eliminare, pe o constantă a pulsației melodice de șaisprezecime (de-a lungul a 4 măs.) ce se „aprinde" apoi (odată cu ultimul timp al măs. 41) într-un climax de tremolo a cărui intensitate coboară vertiginos, inclusiv melodic, către o nuanță minimă (măs. 46). Exprimată în număr de măsuri, Tm.II se structurează astfel:

{Prd. 1 [Frz.1 / 1măs. (anacruză) + 1 (motiv melodic) x 2]; [Frz.2 = 1 + 2 (prin amplificare)]**} = 6 măs;**
{Prd. 2 [Frz.3 / 1măs. de 3t (anacruză) + 1 de 4t (mtv.) x 2 + 1 de 3t (amplificare)] = 4 măs;
[Frz.4 / [1+1+2 măs. (dezvoltare) + 3+2 (tremolo în dezinență)] = 9 măs**} = 13 măs**. Tm.II = 19 măs.

Prin modul dinamizator și fluent, într-o clasică sintaxă de monodie acompaniată, Tm.II ne apare caracterial narativă față de expozitivitatea și relativa, dar spectaculoasa (prin articularea vocal-silabică) severitate a Tm.I. În Exemplul 4 redăm doar prima frază melo-ritmică de la începutul Tm.II.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 4: Tm.II / Frz.1

Urmează un nou segment-punte (Pnt.), de 11 măs. (47-57), format dintr-un pereche de două fraze (3+4) măs., ambele pe mtv.*a* din Tm.I), o măsură de expresie culminativă și omofonă (măs. 54 – vezi în Exemplul 6) și un segment dezinent de 3 măs. care, totodată, prepară intrarea în Tm.III. Pe acesta din urmă (de la măs. 55) survine și prima schimbare explicită de tempo, sub indicația unei ușoare creșteri a acestuia: *Allegretto* (pătrimea = 104).

N.B. Trebuie să subliniez că peste tot acolo unde apar segmente tranzitive (punți) sau preparatorii (anacruzice) este sporită valența de narativitate a discursului formal. În fapt, tranziția sau puntea, ca și dezbaterea (dezvoltarea) sunt veritabili pigmenți de narativitate, având și un semnificativ efect pe planul dinamicii formei căreia îi sporesc astfel valoarea de interes (atractivitatea).

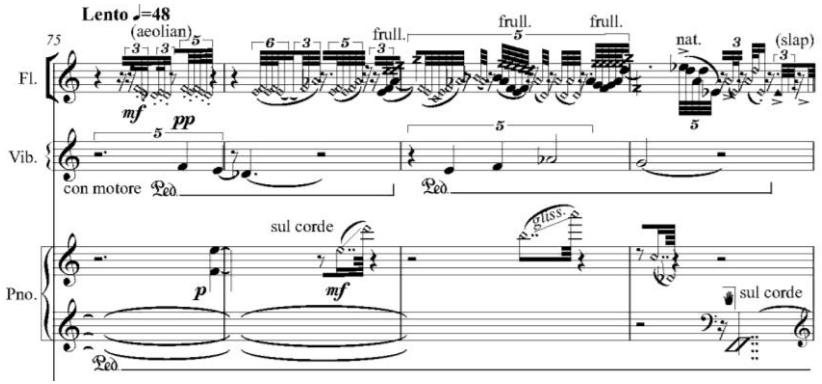
Tema III. De la măs. 58, precedată de o anacruză de un timp (în toată prima parte a concertului t-metric are valoarea de pătrime), debutează o a treia temă melo-ritmică, într-un pronunțat caracter omofon și grupări ritmice unitare (de optimi), dar asimetrizate atât cantitativ, cât și prin inserturi de sincope sau contratimpi sincopați. Și aici, pe intervalul măs. 58-74, distingem două mari segmente. Sgm.1 este format din două fraze de structură 3+1 măs., puțin diferite ca mod de asimetrizare ritmică, dar, în general, asemănătoare melo-ritmic. Sgm.2, de la măs. 66, conferă orchestrei planul tematic, soliștii variind într-un corpus polifon care, în întregul lui, brodează heterofon conductul melo-ritmic al Tm.III, deja știut și menținut la orchestră. Și acest segment se structurează binar, dintr-o frază de 6 măs., în care primul motiv ține de Tm.III, iar al doilea amintește de Tm.I, ambele aspecte fiind vizibile la orchestră, și o frază de 3 măs., simplă, monopară, cu resturi comprimate de articulații derivate din Tm.I pe o pedală ținută la partida violelor divizate într-un acord de trison. Această ultimă frază a Tm. III are și o funcție tranzitivă către un segment inedit. Prin urmare, Tm. III = [(4+4) + (6+3)] = 17 măs.

https://biblioteca-digitala.ro

Episod de stare. De la măs. 75, noutatea survine în primul rând prin tempo – *Lento* (t = 48), iar sub aspectul conținutului se poate recunoaște melodica Tm.III, însă într-o timbralitate aerată și expresie ritmică augmentată, de rubato scris, asociată unei melodici provenind din aceeași sursă tematică, dar metamorfozată modal. După Sgm.1 de 9 măs., ultima având rol tranzitiv, Sgm.2, deși rămâne în albia aceluiași tempo, este puternic dinamizat de-a lungul a 5 măs. (84-88), prin formule de valori foarte scurte, pe o pedală de pulsație în sextolete de șaisprezecimi ale timpanului solist, care și ele se varsă într-un tremolo în glissando, după care starea de liniște a Sgm.1 se recuperează brusc în măs. 89-90, odată cu tranziția către un nou stadiu formal. Practic, întregul parcurs al măs. 75-90 este caracterizat de un contrast de stare conținut și radical, prin aceea că starea lentă (Sgm.1) alternează o singură dată cu una rapidă (Sgm.2), recuperându-se apoi brusc și pe o durată mult mai scurtă, de doar 2 măs (Sgm.3). Consider acest moment ca un *episod* derivat subtil din conținutul Tm.III, dar de o cu totul altă expresie și caracter. Este un episod atematic, articulat expresiv ca stare. Prin el însuși generează o suspendare din travaliul discursiv și, prin aceasta, o etufare a narativității. Prezint în Exemplul 5 fragmente de la începuturile Sgm 1-2 și întregul Sgm.3 ale Eps. stare = 16 măs. (9 + 5 + 2).

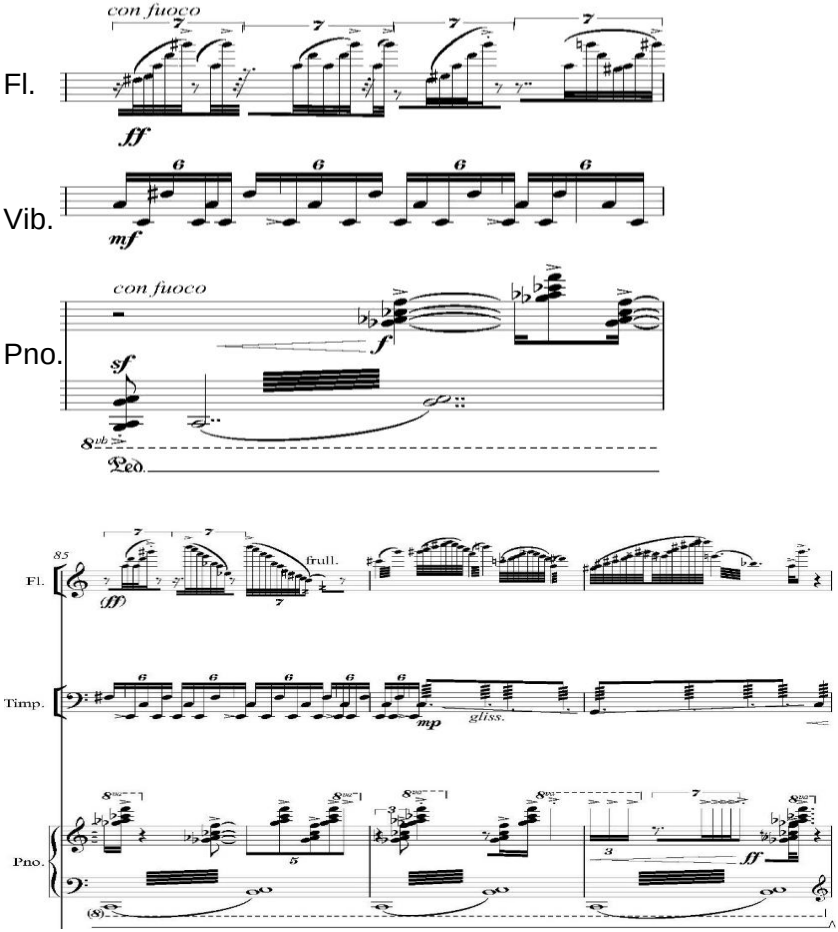
Exemplul 5: Episod de stare (atematic) / Sgm. 1 – 3

Sgm. 1 (de la măs. 75)



https://biblioteca-digitala.ro

Sgm. 2 (de la măs. 84)



Sgm. 3 (măs. 89-90)

https://biblioteca-digitala.ro

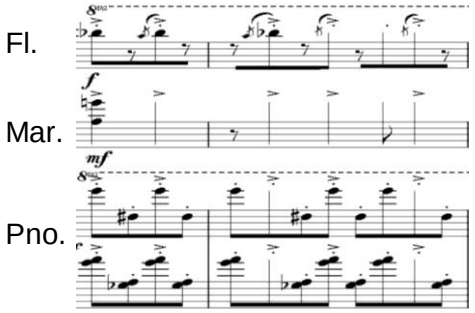
DEZBATERE

De la măs. 91, ceea ce pare a fi o repriză este în fapt o amplă *dezbatere* (de 50 măs.), ce trece prin *șase etape* (Etp.) *de prelucrare tematică*, până la finele măs. 140. Dintru început, forma se întoarce asupra ei însăși, prin revenirea la Tm.I, însă pe o platformă de tempo mult mai ridicată: *Allegro* (t=138). Nu se mai produc rostiri vocale, ci doar articulații instrumentale în intonații (profiluri) asemănătoare și mărimi formale comprimate prin eliminarea unor celule sau pauze din compușii motivici ai primei teme, dar și din accentul cultminativ al măs. 54. Redau în Exemplul 6 prima frază (măs. 91-93) din Etp.1, iar pentru aspectul culminativ la care ne-am referit, segmentul de după Frz.3 (variat în raport cu cel al măs. 54), cuprinzând de la a doua jumătate a măs. 101 și măs. 102.

Exemplul 6: Dezbatere / Etp.1- Frz. 1 și Climax

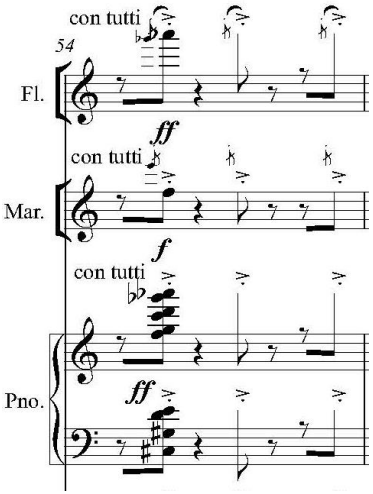
Frz. 1 (repriză Tm.I)

Climax (după Frz.3, măs. 101-102)



https://biblioteca-digitala.ro

Climaxul punții dintre Tm. II și Tm. III (măs. 54)



Exemplul 7: incipiturile Etp. 2-6

Etp. 2 (de la măs. 112)

https://biblioteca-digitala.ro

Etp. 3 (de la măs. 122)

(Cd. Etp. 2) ↓Etp. 3

Etp. 4 (de la măs. 131)

https://biblioteca-digitala.ro

Etp. 5 (de la măs. 136)

Etp. 6 (fragment, măs. 141-147)

https://biblioteca-digitala.ro

Tempoul puțin mai relaxat (t=126) al segmentului începând cu măs. 121 (care încheie Etp.2) ajută la dobândirea unei ponderi a expresiei melo-ritmice, care mai sporește încă de la măs. 131 (Etp.4), ajungând la t=104 – aproape de valoarea inițială a Tm.I (t=100) – odată cu intensitatea și densitatea unor omofonii instrumentale departajate polifon-imitativ pe același material al Tm.I. Însă, greutatea păsirii mai scade puțin de la măs. 136 (Etp.5), pe un tempo ușor crescut (t=108), pentru ca, după o preparație de 3 măs., de la măs. 144 (din Etp.6) melodica în șaisprezecimi a flautului să amintească de Tm.II. În număr de măsuri, etapele Dezbaterii se compun astfel: Dezbatere = (21 + 10 + 9 + 5 + 5 + 7) = 57 măs.

N.B. Mai fac o subliniere cu referire la dezinența celululelor cadențiale (provenind din mtv.*b* din Tm.I) care, uneori, anterior melo-profilului coborâtor se compun dintr-o notă lungă urmată de câteva note scurte unduind coborâtor. A se vedea la flaut măs. 81, 111, 121 și conjuncția măs. 205-206 din cadența finală.

FINAL

De la măs.148 intrăm în stadiul ultim al evoluției formei, constând într-o serie de *cinci teme episodice* (Eps.) cu caracter fragmentar și vădită aluzie la folclorul copiilor, dar și la elemente din temele deja expuse, cu precădere din Tm.I. Sunt melo-ritmuri simple, dar pertinente, a căror succesiune, intercalată uneori de segmente tranzitive (narative, deci), dinamizează discursul generând un sentiment de precipitare către momentul de încheiere al întregii părți. Totodată, narativitatea se comprimă, glisând către actualitatea momentului în care începutul și sfârșitul (cadența de la măs. 205-207) coincid expresiv. Le expun rezumativ în Ex. 8.

Exemplul 8: **Final – teme episodice (1-5) și Cadență**
Eps. 1 (de la măs. 148)

https://biblioteca-digitala.ro

Eps. 2 (de la măs. 159)

Eps. 3 (de la măs. 172)

https://biblioteca-digitala.ro

Eps. 4 (de la măs. 186)

Eps. 5 (de la măs. 195)

Cadența Părții întâi (măs. 205-207)

https://biblioteca-digitala.ro

În număr de măsuri, pe episoade tematice, tranziții și cadență, fragmentul Final al Părții întâi (P.1) se structurează:

Eps. 1 = 5 măs.;
Eps. 2 = [6 (tranz.) + 13 (temă)] = 19 măs;
Eps. 3 = 8 măs.;
Eps. 4 = 6 (tranz.) + 9 (temă) = 15 măs.;
Eps. 5 = 8 (temă) + 3 (tranz.) = 11 măs.
Cd. = 2 măs.

Total = 60 măs.

Rezum structura de 4 stadii (Std.) ale nivelului formal general al primei părți, totalizând 207 măs.:

Std. I - **TEMATIZARE** (măs. 1) **= 74 măs.**
/ 3 Teme [I. 27 + II. 19 + Pnt. 11 + III. 17] măs.
Std. II - **Episod de stare** (măs. 75) **= 16 măs.**
/ 3 Segmente (9 + 5 + 2) măs.
Std. III - **DEZBATERE** (măs. 91) **= 57 măs.**
/ 6 Etape (21 + 10 + 9 + 5 + 5 + 7) măs.
Std. IV - **FINAL** (măs. 148) **= 60 măs.**
/ 5 Eps. (5 + 19 + 8 + 15 + 11) măs. + Cd. (2 măs.)

CONCLUZIE

Înainte de început. Efortul de asimilare tematică și dezbatere narativă cel mai consistent este, cum e și firesc, stadiul de Tematizare, având și cea mai mare întindere (74 măs.). În acest sens, suspendarea vectorială din Episodul de stare ce-i urmează este binevenită. Apoi, narativitatea din stadiul Dezbaterii, deși mai intensă, conține o lejeritate cauzată de absența unor noutăți tematice, materialul flexionat aparținând primelor teme – I și II. Finalul abundă de teme episodice, scurte, simple și lipsite de segmente dezvoltătoare, pe o platformă de tempo veloce. Este cel mai bogat expozitiv dintre stadii. Totodată, în subsidiar, accelerează sentimentul timpului muzical, nu neaparat printr-o comprimare de execuție, cât prin modul discursului formal. Narativitatea se aplatizează în profilul unei linearități aplecate spre cadența finală, ca într-un fel de inevitabilă alunecare pe o pantă. Altfel spus, intervalul

https://biblioteca-digitala.ro

narativ imaginar, propriu de altfel oricărei povestiri, tinde să se identifice cu clipa acțiunii, precipitându-se către un acum al finalității. Spre deosebire de narativitatea din Dezbatere, care beneficiază de o amplitudine virtual-spațială tridimensională, ca fiind în urma (rămasă din trecerea) timpului, narativitatea din Final are doar două dimensiuni spațial-virtuale, și care converg unghiular una către cealaltă, atingându-se și epuizându-se definitiv în punctul cadenței ultime, odată cu o certă stare de actualitate – când acțiunea narativă și aceea aspectativă coincid într-un prezent maxim de Acum-Aici. Tot Finalul are expresia unei întoarceri, nu prin reversibilitate sau reluare, ci prin tendința către punctul originar din care s-a inițiat Partea 1. Paradoxal, Cadența primei părți este, totodată, o ajungere în momentul dinaintea începutului. După ea poate reîncepe aceeași istorie sonoră sau, la fel de bine, poate începe altceva, cum, bunăoară, Partea a 2-a. Deși mai palid și repede-trecător, un moment de asemena răscruce mai apare în măs. 121, tot la flaut, la finalul Etapei a doua din Dezbatere, dar fără o tușă de expresie la fel de pertinentă prin expresia de dezinență, ca aceea din Final.

SUMMARY

George Balint
On Narrativity

The study entitled “On Narrativity” presents an ample commentary from the perspective of an analytical and compositional type of thinking. The text is structured into two large sections, the first offering an original theoretical approach, and the second – an applied analytical model, starting from the example of a musical composition that belongs to me – „*Syllables”*, Part I of *LUDIC SCENES – Triple Concerto for flute, percussion and piano* (2008).

https://biblioteca-digitala.ro

Dez-mărginiri artistice: Irinel Anghel și realitatea fictivă

Elmira Sebat

Graniţa nu este acolo unde ceva încetează,
ci acolo unde ceva îşi începe existenţa.
(Martin Heidegger)

După căutări începute acum câteva decenii de o pleiadă de artiști proveniți din varii domenii, care descopereau impactul interdisciplinarității, perioada actuală le oferă creatorilor un spațiu din ce în ce mai generos de inspirație și acțiune. Ultraspecializările tind a deveni istorie în secolul XXI, făcând loc unei direcții cu granițe incerte. Apar fenomene „de încrucișare artistică“, prin care se naște o nouă „specie“ – cea a artistului „hibrid“ sau „total“ – care e deopotrivă creator și performer, muzician, artist vizual, dansator, regizor și care oferă creații aproape de nedesfăcut în părți componente. La acești artiști apare în mod natural o legătură organică între toate mijloacele de transmitere a unui concept.

Desigur, deocamdată, acești artiști se formează prin decizii și eforturi individuale, fiecare având în spate un *background* educațional specializat.

Creatorii acestei noi paradigme sunt puşi în situatia de a-şi inventa singuri categorii, concepte şi etichete, pentru a-şi comunica intenţiile şi a oferi indicii asupra demersului artistic pe care îl realizează.

Este şi cazul lui Irinel Anghel, la care apar – în prezentarea lucrărilor sale – termeni ce îi aparţin: ALTwork, ficţiune reală, deranj artistic temporar, stil zoocore, soundance, iluzie performativă, electronadă, film orb etc. Pentru că, aşa cum explică ea însăși:

De multe ori, în peisajul cultural actual ne întâlnim cu situații, cu evenimente, la care ne punem întrebarea: „ce este

https://biblioteca-digitala.ro

asta?“ Și dacă răspunsul pe care alegem să-l dăm este diferit de „este ceea ce este“, se deschide o temă de cercetare a unui fenomen din ce în ce mai prezent în spațiul artistic din toată lumea. „Ce este asta?“ ridică o problemă de încadrare, de definire și analiză a producțiilor ce declanșează această întrebare, din perspectiva a ceea ce știm până acum, utilizând categoriile artistice cunoscute și mijloacele de cercetare ale acestora. Această situație este creată de un fenomen care ia amploare, cu fiecare an, într-o accelerare ce nu mai poate lăsa pe nimeni în afara unei întâlniri (fie și întâmplătoare) cu manifestările sale. Este vorba de dizolvarea granițelor între zone și categorii artistice, care a născut așa-numita artă „crossing borders“ sau „crossover“. [1]

Dar cine este de fapt Irinel Anghel, compozitoarea al cărei „caz“ de *all-round artist* provenit din muzică poate fi urmărit și analizat în perimetrul autohton? A studiat pianul la

[1] Anghel, Irinel – *Arta experienţială*, Rev. Muzica nr. 4 / 2012, pag. 19

https://biblioteca-digitala.ro

Liceul de Muzică „George Enescu“ din București, a absolvit două secții ale Universității Naționale de Muzică din București (Muzicologie și Compoziție), și-a susținut două masteruri, un doctorat și o teză postdoctorală, în spațiul muzical academic. A scris opusuri camerale și orchestrale, o carte despre muzica românească contemporană, iar în prezent, prin transformări succesive, este cunoscută ca artist multidisciplinar: performer vocal, soundesigner, performance artist, soundancer, regizor, designer vestimentar – toate acestea regăsindu-se într-un teritoriu ultra-experimental, „dez-mărginit“, ne-disciplinabil, greu de numit și de cuprins.

Irinel Anghel mărturiseşte astfel: *În ultimii ani, am început să îmi descriu proiectele în cele mai „bizare“ moduri – „fapte de ne-numit“, „libertăţi în construcţie“, „iluzii performative“, „filme oarbe“ etc.* [1]

[1] Anghel, Irinel – *Abordări transfrontaliere*, Revista Muzica nr. 7 / 2015, pag. 29

https://biblioteca-digitala.ro

În analiza abordărilor artistice transfrontaliere, Irinel Anghel precizează că nu se referă la *genurile artistice hibride născute din colaborarea unor artişti ce vin din domenii diferite, unde putem detecta contribuţia specializată a fiecăruia, ci la o funcţionare organică a unor artişti într-un „all-round mode“, fapt ce are drept consecinţă apariţia unor creaţii ce par ciudate, nişte „OZN“-uri ce experimentează combinaţii pentru care nici o şcoală nu te pregăteşte.*[1]

Poate fi Irinel Anghel, prin non-disciplinaritatea sa, un model? În acest moment, desigur că nu. Irinel Anghel nu indică regula în sistemul nostru socio-cultural. Ea este, deocamdată, „excepția“ de la regulă și probabil că acest lucru o și motivează în alegerea căilor nebătătorite de explorat. În acest fel poate fi explicată și decizia artistei de a nu își repeta proiectele – decizie de care se ține de aproape 10 ani. Are încredere în nesecarea inspirației ce îi aduce mereu alte idei de încercat, de pus în practică, de prezentat.

Fiind preocupată de limite, de granițe, Irinel Anghel se îndepărtează astfel de „centrul artistic“ reprezentat de direcțiile cunoscute, de soluțiile deja acceptate, de mòdele artistice ori de confortul intelectual și emoțional.

O consecinţă a creaţiei cu graniţe dizolvate pare a fi arta-experienţă, despre care Irinel Anghel afirmă:

Arta experiențială din Categoria ALTFEL nu se „supără“ pentru că nu are o identitate stabilă. Neavând o identitate stabilă poate avea orice identitate. Însă, ca să primească o identitate, ALTFEL își cere o privire de sine stătătoare, desprinsă de comparație, de perceperea lumii formelor artistice prin intermediul granițelor. Dacă limitele dispar, ne aflăm între niciunde și altundeva, în afara zonei de confort, în lumea misterului, care pentru unii poate fi înfricoșător iar pentru alții fascinant.[2]

---

[1] Anghel, Irinel – *Abordări transfrontaliere*, Revista Muzica nr. 7 / 2015, p. 29

[2] Anghel, Irinel – *Arta experienţială*, Revista Muzica nr. 4 / 2012, pag. 26

https://biblioteca-digitala.ro

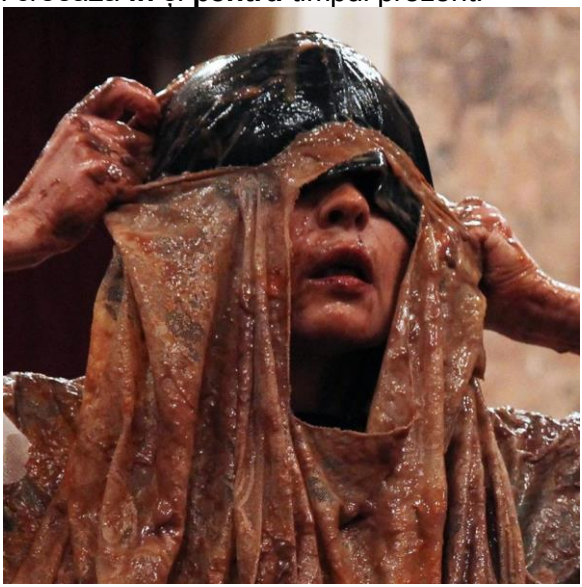
Explorările ei o conduc către marginile artei (ale muzicii, plasticii, dansului etc). Este atrasă de orice material sonor ori vizual, tehnicile ei vocale se extind de la an la an, până la chiar părăsirea „cântului vocal uman“, așa cum este el cunoscut și recunoscut. Fiecare întâlnire cu un nou proiect artistic semnat Irinel Anghel este o provocare pentru public, pe care unii o primesc, alții o resping. Irinel Anghel nu vrea să placă neapărat. Pentru ea, orice reacție în fața propunerilor ei este valabilă și importantă. Un artist care își asumă această cale poate părea „sinucigaș“ din punct de vedere al imaginii și poziției sociale și profesionale. Un astfel de artist „riscă“ să deranjeze, să fie rejectat și totuși, dacă merge mai departe, înseamnă că acolo există un „ceva“ puternic – intuiție, pasiune, angajament. În ciuda dificultăților, persistența este cea care atrage atenția și, în cazul lui Irinel Anghel, noutatea continuă a proiectelor sale.

Atingând problema postumanismului în artă, în conexiune cu fenomenul hibridizării, Irinel Anghel observă cum *combinaţia dintre control şi libertate totală, dintre ce e pregătit şi ce apare nepregătit, dintre arta spectacolului şi performance art ca artă vie subţiază graniţa, linia de trecere, alimentând confuzia dintre cele două lumi şi aruncând publicul în corzile*

https://biblioteca-digitala.ro

întrebărilor.[1] În opinia sa, *arta postumanistă lucrează cu incertitudinile, cu îndoielile, cu posibilităţile multiple de realizare şi receptare, intentând procese imaginare standardelor nenegociabile ale „bunurilor tradiţionale“*.[2]

Pentru un artist hibrid, total (*all-round artist*), spațiul comun al tuturor artelor astfel deschis, îi oferă nenumărate posibilități de alegere a traseelor. Ca orice explorator, el va iniția demersuri, le va da o primă formă de prezentare și apoi va merge mai departe. Nu va prinde rădăcini. Noul artist este un călător. El creează **în** și **pentru** timpul prezent.



În acest sens, amintim „contractele de uitare“ pe care Irinel Anghel le-a oferit spre semnare publicului înainte de performance-ul *PHL4U24GET*, renunțarea la propriile-i manuscrise, CD-uri și fotografii din proiectul *Postumanism* (anunțat ca „deranj artistic temporar“), licitația muzicală în care se scoate pe sine la vânzare în mini-spectacolul *Your Highness*. Alte repere ale creației de ne-etichetat a artistei sunt:

[1] Anghel, Irinel – *Ce este postumanismul*?, Revista Muzica nr. 6 / 2016, p. 76
[2] Ibidem

https://biblioteca-digitala.ro

Zoopera – altwork experimental pentru solişti urlători şi trupă de death-metal, *ArtSpa* – experienţă ironică la adresa pseudo-nevoilor de confort ale publicului în contact cu arta, *What about your freedom?* – interogaţie performativă de testare a limitelor publicului în raport cu ideea de libertate, *Aaaaaaaa* – experiment de *homeless art*, la marginile muzicii, cu tente postumaniste, *MMMuzMobil* – mişcare muzicală de mutare a mobilei dintr-un spaţiu de concert.

Forma de deranj artistic şi cea de artă-ironie se regăsesc astfel des în creaţiile lui Irinel Anghel, un artist-radar care restabileşte, prin aparente dezechilibrări, echilibrul cultural al momentului. Aceste aspecte nu survin întâmplător, neintenţionat, pentru că Irinel Anghel este, poate, mai mult decât orice, un artist-conceptual, un artist ce îşi gândeşte cu mare atenţie proiectele, cărora le imprimă o semantică având multe niveluri de raportare. Nu puţini cad în capcana de a judeca suprafaţa unor atari proiecte, ratând alte perspective, mai profunde.

Partea muzicală a acestor evenimente este însoţită permanent de *performance art*, de mişcare, de costume create de Irinel Anghel într-un stil ce se situează şi el la o graniţă între *steampunk, camp* şi *gothic*.

https://biblioteca-digitala.ro

Creatoare de expoziții de acte performative de largă cuprindere și suflu extins, Irinel Anghel strânge în jurul său artiști pasionați de experiment din diferite zone culturale, punându-i împreună printr-un *masterplan* ce îmbină controlul cu libertatea, rigoarea cu întâmplarea, precum în *Ziua cu trei ceasuri altfel, Aeroportul Oniria, Muzexpo, Backtothefuture, Muzele de la Muzeu.*

Artistul noii paradigme culturale hibride se îndreaptă spre arta-experiență, cea care dizolvă și limitele dintre performeri și public, dintre ficțiune și realitate, intrând de multe ori „în conflict“ de ne-adecvare, de ne-potrivire cu spațiul de desfășurare. Rădăcinile unor asemenea acțiuni se găsesc în momentul de naștere a *performance art*-ului, în proiectele grupului Fluxus, din care au făcut parte John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono.

Referitor la originile acestei direcţii, Irinel Anghel identifică mai multe „Porți către Spațiul Comun al Câmpurilor Creative“ și „Zona ALTFEL“:

Suprarealismul și mișcarea Dada

Nevoia de Experiment manifestată din plin în avangarda secolului XX

Aleatorismul și Improvizația

Mișcările „counterculture“

Postmodernismul

Explozia mijloacelor multimedia ce a permis interacțiuni artistice de nebănuit până nu demult.[1]

Există o mare diferență de perspectivă asupra operei de artă pe care acești artiști o aduc în raport cu idealul estetic clasic, cu „arta-obiect“ (de ascultat, de văzut). Dimensiunea introdusă de EXPERIENȚA artistică este cea a TRĂITULUI artei la granița dintre real și ficțional. Realitatea fictiva sau ficțiunea reală par a fi genurile noii paradigme artistice.

[1] Anghel, Irinel – Fuziune, Integrare, Ne-limitare. Dizolvarea granițelor în gândirea și practica muzicală contemporană, în Studii de Sinteză 2012-2013, vol. 1, MIDAS, Editura UNMB, 2013, pag. 9

https://biblioteca-digitala.ro

În teza sa postdoctorală, Irinel Anghel realizează chiar un portret al creatorului de evenimente cu graniţe dizolvate:

- *Este un creator în acțiune (se implică activ în creația sa)*
- *Este un creator ce mizează prioritar pe intuiție în nașterea și conducerea proiectului*
- *Nu are un motiv și un rezultat determinat (valoarea experienței stă în experiența însăși)*
- *Are dialog cu prezentul. Creațiile sale nu sunt transmisibile.*
- *Se antrenează în cât mai multe câmpuri creative (este un artist pluri- sau inter-disciplinar)*
- *Este pregătit să depășească ceea ce a învățat pentru a funcționa într-un spațiu fără granițe și a face loc noilor experiențe. Practică* ***dez-vățarea de după învățare.***
- *Este un artist curios, cu spirit ludic. Nu are certitudini. Provoacă și își provoacă întrebări prin arta sa.*
- *De multe ori este și performer al creațiilor sale, fiind un facilitator de experiență pentru partenerii de scenă și pentru public.*[1]

[1] Anghel, Irinel – Fuziune, Integrare, Ne-limitare. Dizolvarea granițelor în gândirea și practica muzicală contemporană, în Studii de Sinteză 2012-2013, vol. 1, MIDAS, Editura UNMB, 2013, pag. 12

https://biblioteca-digitala.ro

Nu există nicio iluzie a acestor artiști privind larga acceptare a creației lor. Insuccesul nu îi sperie. Respingerea sau interdicțiile nu îi fac decât să meargă mai departe, să se mute dintr-un loc în altul, convinși că autenticitatea este calea de urmat și că, *dacă libertatea înseamnă ceva, înseamnă dreptul de a spune oamenilor ceea ce nu vor să audă.* (George Orwell)

Bibliografie

Anghel, Irinel – Arta experienţială, Revista Muzica nr. 4 / București 2012

Anghel, Irinel – Fuziune, Integrare, Ne-limitare. Dizolvarea granițelor în gândirea și practica muzicală contemporană, în Studii de Sinteză 2012-2013, vol. 1, MIDAS, Editura UNMB, București 2013

Anghel, Irinel – Abordări transfrontaliere, Revista Muzica nr. 7 / București 2015

Anghel, Irinel – Ce este postumanismul?, Revista Muzica nr. 6 / București 2016

Beyond borders: re-defining generic and ontological boundaries**,** ed. by Ramón Plo-Alastrué, Heidelberg: Winter, 2002

Braidotti, Rosi – Postumanul, Editura Hecate, București 2016

Crossing borders**:** inner- and intercultural exchanges in a multicultural society / Heinz Ickstadt (ed.) Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997

Dună, Sebastian – Ziua cu trei ceasuri altfel, Rev. Actualitatea Muzicală nr. 10 / București 2017

Georgescu, Corneliu Dan – „Zoopera“ – Spectacol de Irinel Anghel, Rev. Actualitatea Muzicală nr. 6 / București 2017

Shlomowitz, Matthew – Mapping Contemporary Music: Four Positions, https://www.dissonance.ch/upload/pdf/140_04_hb_shl_mapping.pdf

Stegmann, Petra – Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa. Fluxus Networks in Central Eastern Europe, ed. Fluxus East Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Elmira Sebat

Artistic Dis-limitations: Irinel Anghel and Fictional Reality

At the beginning of the twenty-first century, the borders between the various kinds of artistic expression become blurred, making room for the advent of an ever more clearly contoured new species, that of the “hybrid” or “total” (*all-round*) artist. The latter is at the same time creator and performer, musician, visual artist, dancer, and stage director, and creates works that are almost impossible to break down into component parts.

In the autochthonous context, Irinel Anghel embraces this non-disciplinarity and this creation with dissolved borders, which she considers to be experience-art: she never repeats her projects, she is not interested in trodden directions, already accepted solutions, artistic fashions or intellectual and emotional comfort. She does not strive to please at any cost, but, acknowledging her role of radar- artist, unafraid of the form of artistic disturbance or irony-art, through apparent unbalances she restores the cultural balance of the moment.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Valentin Lipatti, un diplomat român din ,,epoca de aur”

Lavinia Coman

După cum se știe, cei 45 de ani ai comunismului în variantă românească au marcat puternic istoria țării noastre. Regimul ,,democrației socialiste,” impus cu forța de armata roșie (sovietică), și-a manifestat stilul dictatorial în toate domeniile vieții materiale, sociale și spirituale. Intelectualitatea a devenit cea de a treia categorie de cetățeni, „constructori ai noii societăți” și a fost obligată să urmeze cu strictețe regulile de comportare stabilite. Diplomația a devenit unul din domeniile prioritare, prin care P.C.R. și-a înfăptuit politica externă. Această politică a fost slujită de oameni anume pregătiți pentru cariera diplomatică. O personalitate emblematică pentru „jobul” de diplomat a fost **Valentin Lipatti (1923 – 1999)**. Povestea vieții sale prezintă un interes sporit din perspectiva faptului că era fratele mai mic al pianistului **Dinu Lipatti,** personalitate muzicală de valoare mondială.

Dacă ne interesăm de originile familiei Lipatti, vom afla că atracția pentru muzică a fost tradițională, moștenită din timpuri îndepărtate. Bunicul patern, pasionat meloman, cânta la chitară și la flaut. Fiica sa, Sofia, absolvise studiile pianistice ca laureată a Conservatorului vienez, iar fiul Theodor, viitorul tată al fraților Dinu și Valentin, studiase vioara la București cu profesorii Robert Klenk și Carl Flesch, iar apoi, la Paris, cu Pablo de Sarasate. El era și un foarte priceput și pasionat

https://biblioteca-digitala.ro

colecționar de viori, cu care făcea un comerț activ. Mama fraților Lipatti, Ana Racoviceanu, mai tânără cu 15 ani decât soțul său, provenea dintr-o familie cunoscută de moșieri și intelectuali din Craiova, care avusese un pension de fete vestit în epocă. Făcuse studii la Facultatea de Științe Naturale și Litere, iar în paralel, luase lecții particulare de pian. Avea și ea, deci, o bună educație muzicală, astfel încât îl acompania pe soțul său în cadrul reuniunilor de familie. De la Valentin aflăm cum erau firile celor doi părinți.

„…Tata era un om spiritual și inteligent, de o cultură aleasă, fiind înclinat spre tristețe și interiorizare. Era de o generozitate autentică, făcând fără ostentație bine în jurul lui. În foarte multe privințe, trăsăturile sale temperamentale și de caracter se regăseau la Dinu Lipatti. Mama reprezenta filonul tonic al familiei, fiind veselă și chiar exuberantă. Pentru noi a fost o mamă ideală. Și mă îndoiesc că Dinu, și poate chiar și eu, am fi devenit fiecare ceea ce am devenit fără îngrijirea ei atentă, fără prezența ei perspicace și iubitoare în viața și educația noastră. Fire voluntară, energică și practică, mama nu a avut decât un scop în viață: fericirea băieților ei.”[1]

Valentin s-a născut la 26 martie 1923, în București, pe strada Povernei. Apoi , în anul 1927 familia s-a mutat într-o vilă pe Șoseaua Bonaparte. În anul 1930, au revenit pe vechea stradă a Povernei, la numărul 23, la începutul bulevardului Lascăr Catargiu (redenumit Ana Ipătescu pe vremea comunismului), în apropiere de Piața Romană. Casa Lipatti fusese construită în anul 1900 de faimosul arhitect Petre Antonescu, pe atunci aflat la începutul unei cariere glorioase. Ansamblul degajă un aer deosebit, un pic baroc, un pic de gospodărie boierească intimă, tihnită, a cărei arhitectură i se pare lui Valentin, chiar și la maturitate, cam ciudată. În acea perioadă familia întreprinde o călătorie la Viena, unde copiii se bucură de minunatele jocuri din Prater, de animalele de la Tiergarten și de arhitectura majestuoasă de la Schönbrunn. Pentru Valentin, tatăl a fost mai mult ca un tată-bunic, destul

[1] Valentin Lipatti, *Strada Povernei 23,* Ed. Garamond, București, 1993, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

de puțin prezent în viața copiilor. Tatăl său, bunicul copiilor, fusese bancher și mare proprietar. Theodor Lipatti, ca descendent al unui clan de negustori bogați, urmase studii juridice și era diplomat, cu titlul de consilier de legație, fără a se afirma în mod deosebit și fără să aparțină vreunei orientări politice. În memoriile sale, Valentin îl prezintă ca pe un spirit mai degrabă aventurier, angajat în iubiri paralele și succesive, dar care-i păstrase o amintire neștearsă primei soții, Jeana, decedată în anul 1921. Era „un visător prea puțin adaptat la lumea în care i-a fost dat să trăiască”.[1] Iubea animalele, își cultiva cu insistență eleganța înfățișării și a vestimentației, era generos și empatic față de cei din jur. Ca fire era interiorizat și înclinat spre tristețe. Ocupat cum era cu afacerile și cu eternele implicări sentimentale, tatăl a fost un personaj mai degrabă absent din viața celor doi copii.

Micul Dinu avea șase ani când a venit pe lume frățiorul lui, Valentin. A avut întotdeauna față de el afecțiune și grijă. Încă din primele momente și-a propus ca atunci când va crește, să-l învețe să cânte la pian. Ceea ce nu i-a reușit deloc! După cum își amintește cel mic devenit adult, „pe un fundal general de melancolie și de reflexivitate, Dinu era o fire veselă. Prichindelul cu sănătate șubredă și cu multe complexe fizice râdea ușor și îi făcea și pe alții să râdă, primul lui client și beneficiar fiind eu. Îi plăcea să-mi spună povești, în timpul mesei, nu ca să mă facă să mănânc – pentru că de poftă nu duceam lipsă - , ci ca să mă amuze. Dar Dinu nu inventa povești banale și inepte. El dezvolta zi de zi un întreg serial cu personaje luate din lumea noastră: eroii povestirilor lui pline de haz erau, în general, oamenii de la Fundățeanca, mai ales vătaful Ghiță Bugheanu. În imaginația lui de povestitor, acesta devenea un personaj real și totodată legendar, întâmplările născocite fiind un amestec de western și de fantezie suprarealistă. Știa să ducă povestirea acolo unde trebuie, să menajeze suspansul, așa cum știe un autor de foiletoane.”[2]

[1] Op. cit., p. 11.
[2] Idem, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

În amintirile viitorului demnitar diplomat apare frecvent moșia de la Fundățeanca. Iată cum o prezintă:

„Fundățeanca era locul tuturor vrăjilor, locul muzicii și al lecturii, al pădurii străbătute călare, al nopților cu lună plină, în care tata prefera să doarmă pe o bancă în parc, al mirosului de nuci sau cumplit de dulce al teilor, al câinilor credincioși și zburdalnici, al bucuriilor autentice."[1] Casa de la Fundățeanca, loc unde mama și cei doi copii își petreceau lungi vacanțe de vară, este și astăzi un obiectiv ce merită să fie vizitat de către amatorii de turism cultural, mai ales că se află plasat pe șoseaua București-Pitești, cam la 90 kilometri distanță de capitală. Ansamblul lasă impresia de spirit gospodăresc, degajând o înduioșătoare intimitate intelectuală și artistică. O astfel de vizită îl va face pe călător să înțeleagă de ce Valentin evocă în memoriile sale „dealurile, pădurile și liniștea văii, ecoul dintre culmi și mirosul de frunze arse în serile de toamnă. La Fundățeanca, mărturisește el, am fost fericit fără rezerve și ocolișuri, cum numai copiii și adolescenții știu să fie, adică în mod absolut."[2]

Amintirile din viața micului Valentin au în centru o familie burgheză cu disponibilități materiale, cu gusturi și obiceiuri rafinate. Un loc important în peisajul copilăriei are doica Mariana, o femeie simplă, devotată copiilor, care l-a ocrotit și răsfățat mai ales pe el, oferindu-i o afecțiune după care tânjea. Mezinul povestește că „familia Lipatti a fost dominată de muzică. Euterpe, spune el în memorii, a fost divinitatea tutelară a casei noastre. Antecedente existau. Bunica, Elena Lipatti, era, se pare, o bună pianistă, așa cum desigur va fi putut să cânte, pe la sfârșitul veacului trecut, o cucoană din protipendadă. Mama știa și ea să cânte puțin la pian. Tata era, așa cum am mai spus, un excelent violonist amator. Sunt tot atâtea acumulări cantitative care au pregătit imensul salt calitativ: apariția lui Dinu Lipatti. A fost un „copil-minune" în accepția cea mai deplină a cuvântului."[3]

---

[1] Ibidem, p. 15.
[2] Ibidem, p. 19.
[3] Idem, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

Născut în proximitatea unui asemenea frate, Valentin își evaluează la bătrânețe trăirile subiective pe care le-a parcurs. „Anii ,20 au fost pentru mine o baie precoce de muzică. Până pe la șapte-opt ani am fost chiar gelos pe atenția pe care toată lumea – rude, prieteni, cunoscuți – o acordau fenomenalului meu frate, în timp ce eu eram un fenomen oarecare. Așa că, o dată, când mai multe prietene ale mamei au venit să ia ceaiul la noi și nu se vorbea decât de prodigiosul lui talent de pianist, m-am apropiat de mama și trăgând-o ușor de fustă i-am suflat: „Spune și de mine că sunt violonist!" Când însă tata, care dorea să aibă doi copii muzicieni, a vrut să mă oblige să urmez cursuri de vioară, am fost profund nenorocit și nu am știut cum să scap de această constrângere. Nu aveam nici o înclinație pentru vioară și nu am reușit niciodată nici măcar să descifrez un portativ, spre stupefacția profesorilor de muzică de la liceu și atitudinea condescendentă a lui Dinu."[1] Așadar, micul Valentin s-a sustras obligației de a studia muzica la un instrument, dar a rămas un admirator al artei fratelui său genial și a asistat în echipă cu el și cu mama la viața muzicală, mergând frecvent la spectacole de operă și la concertele de la Ateneu.

Când, potrivit voinței și aranjamentelor practice ale mamei, ea și copiii s-au mutat la Paris, participarea la viața culturală a luat un avânt extraordinar. Concerte și recitaluri susținute de mari soliști, muzicieni celebri pe care a avut privilegiu de a-i cunoaște în cadru intim, corespondența și prietenia cu personalități marcante din domeniul teatrului, cinematografiei, jazzului, faptul că a asistat la premiera pariziană a operei *Oedip* de Enescu, această efervescență

[1] Ibidem, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

culturală i-a marcat formarea și linia destinului. Sejurul parizian (1934 – 1939) i-a modelat în mod definitoriu personalitatea, prin nenumăratele oportunități de a trăi în mediul cultural-artistic al timpului, chiar în centrul european al acestuia. Concomitent, cu modestul automobil pe care mama i-l cumpărase lui Dinu, devenit ocazional șofer atestat, făceau împreună călătorii în locuri pitorești, interesante din Franța, pe care o cunosc în profunzime, atașându-se de minunatele ei peisaje și locuri celebre. Reveniți la București, cei trei s-au reintegrat vieții obișnuite din capitală, însă peste puțină vreme s-a declanșat cel de al doilea război mondial. În acest timp, Valentin și-a dat examenele culminând cu bacalaureatul la liceul „Cantemir", după care s-a înscris la Facultatea de Litere și Filozofie. A fost pasionat de studiul limbii și al culturii franceze, fiind între timp vizitat și de ideea de a deveni actor. Această înclinație a considerat că și-a fructificat-o pe deplin în cadrul profesiunii de diplomat pe care a exercitat-o, ca alegere definitivă a menirii sale în viață. La facultate i-a avut profesori și modele pe Tudor Vianu, Mihai Ralea, Alexandru Rosetti, George Oprescu, Basil Munteanu, Alexandru Marcu, Mircea Florian, Gheorghe Brătianu, C.C. Giurescu, Victor Papacostea, Ioan Hudiță etc. A fot un student foarte bun, implicat, dăruit învățăturii. Rămân memorabile portretele maeștrilor săi spirituali citați mai sus, pe care le realizează în cartea *Strada Povernei 23.*[1]

În atmosfera tulbure și puternic tensionată a războiului, Valentin își construiește treptat o viziune asupra evenimentelor. Această viziune, alimentată de mentorii strălucițidin facultate și influențată de prietenia cu un coleg de studii, îl determină să opteze pentru stânga politică și să devină membru al Partidului Comunist, după instalarea regimului „democrat-popular" în țară noastră. În anul 1945 absolvă facultatea cu *magna cum laude.* Viața ilustrului său frate luase o întorsătură internațională după ce se însoțise cu Madeleine Dannhauer și apoi, părăsise țara în 1943, în plin război, pentru concerte. După acea dată cei doi frați nu s-au mai văzut niciodată.

---

11 Valentin Lipatti, *Strada Povernei 23,* Ed. Garamond, București, 1993, pp.43-45.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru Valentin începe o viață nouă, total diferită de ceea ce trăise până atunci. Mai întâi devine un fel de aghiotant al unui colonel sovietic, îndeplinind funcții de secretariat pentru structurile militare ale noului regim. Decesul tatălui Theodor îl eliberează de orice stavilă pentru a trece pe deplin, cu arme și bagaje, în tabăra noilor puternici ai zilei. Între timp, în 1946, se căsătorise din dragoste, cu o domnișoară frumoasă, de care avea, cu toate acestea, să se „dezîndrăgostească" foarte repede. Lucrează ca profesor suplinitor la liceu și dă meditații particulare de limba franceză pentru a-și mări cumva veniturile modeste. În curând e numit lector universitar la Facultatea de Filologie, unde funcționează până în anul 1964. La cererea sa, este primit în rândurile membrilor partidului comunist, apoi e antrenat în sarcini de activist și urcă treptele ierarhiei politice. În 1949 se recăsătorește, a doua doamnă Lipatti fiind Catinca Ralea, fiica vestitului profesor și militant de stânga. Și această căsătorie se rupe în scurt timp, deoarece proaspăta mireasă pleacă pur și simplu de acasă. În plus, intervin evenimente grave, legate de boala și decesul fratelui Dinu, la Geneva. Iată cum descrie însuși eroul acest episod din viața lui.

„Spre sfârșitul anului 1949, cam pe când se împlineau doi ani de când fusesem primit, a început verificarea membrilor de partid. O comisie condusă de Bujor Sion și-a început activitatea la Universitate. În strânsă conlucrare cu biroul organizației din care făceam parte.

Cam în aceeași vreme, prin septembrie, mama se hotărî să plece la Geneva, având presentimentul că Dinu, deja grav bolnav, nu mai avea mult de trăit. Mihai Ralea o ajutase să-și facă formele de plecare din țară. Deși o prevenise, ca și mine, că trebuie să plece în modul cel mai simplu și mai corect, mama a avut nesocotința să ia cu ea, fără să le declare, niște bijuterii de argint. La Curtici, infracțiunea a fost descoperită, călătoria întreruptă și delincventei i s-a intentat un proces. Așadar, în toamna acelui an, mama se afla arestată la Arad și aștepta judecarea cazului ei. Ea avea să-și continue călătoria și să ajungă la Geneva în septembrie 1950, adică două luni

https://biblioteca-digitala.ro

înainte de moartea lui Dinu. Modul ei necugetat de a se purta în acele împrejurări o privase de a fi cu el în ultimul an de viață.[1]

Verificarea mea de partid a fost lungă, grea, dramatică, măsluită. Colectivul de oameni în care lucrasem cu dăruire până atunci mă acuza, în marea lui majoritate, că mă strecurasem în rândurile partidului, înșelând vigilența organelor de partid asupra originii mele sociale pe care, chipurile, o tăinuisem. N-aveam deci ce căuta în partid și meritam să fiu exclus de urgență ca dușman al clasei muncitoare. Unele spirite înfierbântate la comandă au mers până la a afirma că era cu neputință să nu fi aparținut partidului liberal și să nu fi avut chiar și activități contrarevoluționare…Singurul membru de partid din organizație care mi-a luat apărarea, arătând cine eram și cum muncisem, a fost Alexandru Balaci. Și a primit apoi un vot de blam pentru curajul de a-mi fi rămas prieten. Hotărârea comisiei de verificare a fot clară: eram exclus din partid ca greșit încadrat. Numai că lucrurile nu s-au oprit aici. Deși categoria de „greșit încadrat" nu era infamantă, ci dădea mai mult expresie incompatibilității între originea mea socială și partidul în care fusesem primit, prelucrarea cazului meu s-a făcut în toate

[11] În acest punct al relatării, se cuvine să deschidem o paranteză pentru a cita comunicarea susținută de prof. univ. Vlad Alexandrescu la sesiunea științifică de la Conservator, dedicată vieții și activității lui Dinu Lipatti. Cu acel prilej, prin prezentarea unor copii găsite în arhivele CNSAS, opinia publică din România a aflat de arestarea Annei Lipatti, care fusese dată jos din trenul internaional. I se confiscaseră bijuteriile găsite asupra sa și fusese băgată la închisoare după o sumară cercetare polițienească, securitate fiind informată anterior de călătoria programată și de scopul acesteia, prin interceptarea schimbului de scrisori ce se desfășurase între Anna și Dinu, între București și Geneva. Vameșii au găsit la percheziție ceea ce știau că vor găsi în centura de la brâu a bătrânei doamne ! După atâția ani de la acest episod, mă cutremură cinismul și lipsa totală de umanitate a unor securiști care împiedicau o mamă să-și vegheze copilul aflat în pragul morții, sărac și apăsat de singurătatea exilatului. Mă șochează în egală măsură judecata celuilalt fiu, Valentin, care găsea absolut natural comportamentul oficialităților române comuniste, considerând-o vinovată de „infracțiune" și „delincvență" pe propria mamă disperată să-și salveze copilul. (n.m.).

https://biblioteca-digitala.ro

organizațiile sectorului universitar de partid sub altă lumină: continuam să fiu înfățișat ca un dușman care mă strecurasem în rândurile partidului, ascunzându-mi originea, pentru a putea acționa subversiv dinlăuntrul lui…Am fost menținut la catedră, dar pentru un timp mi s-a interzis să public sub propriul nume. . .Cam în această situație complicată mă aflam în primăvara anului 1950 când, la 20 aprilie, pe la orele șapte dimineața, dacă îmi amintesc bine, un funcționar de la sfatul popular a venit să-mi ceară un rând de chei de la ușa de intrare a casei, care fusese naționalizată. Cam pe la ora 10, un camion trimis de doamna Ralea a sosit să încarce toate mobilele și lucrurile Catincăi. Aceasta îmi trimitea de altfel prin șofer o scrisoare de despărțire. Probabil că, auzind la radio de naționalizare, doamna Ralea se temea ca bunurile ei să nu fie sechestrate. Pe scurt, în după amiaza acelei zile, situația mea nu se prezenta prea strălucitor: fusesem scos din partid și prelucrat pretutindeni ca dușman, nu mai aveam soție, nu mai aveam casă, ba chiar nici pat în care să pot dormi." Rămas într-o situație imposibilă, Valentin se bucură de atenția unui prieten care-i oferă sprijin material și moral în vreme de restriște. Ostracizarea durează până în anul 1963 când este reprimit în partid, de aceeași organizație care îl exclusese, în prezența acelorași colegi. Să menționăm faptul că Valentin a aflat de moartea lui Dinu la radio, unde menajera Mariana auzise informația, la puțină vreme după ziua fatidică de 2 decembrie 1950.

Activități didactice, de traducere intensivă din marea literatură universală, îndeosebi din cultura franceză, au venit să-i mai îmbunătățească regimul financiar aflat în criză severă. În anul 1954 se căsătorește pentru a treia oară, cu Rodica Șex. Noul menaj avea să dureze până în anul 1960. Între timp, prietenii săi Tudor Vianu și Mihai Ralea se gândesc să-l propună pentru o misiune internațională. Era vorba de a ocupa funcția de secretar al Comisie Naționale UNESCO, îndatorire de care s-a achitat la superlativ, demonstrând excelente calități diplomatice în multiplele contacte și reuniuni pe care le-a organizat în perioada 1958-1964. Împreună cu cea de a patra și ultimă soție, Reli (actrița Aurelia Sorescu), s-a instalat la Paris,

https://biblioteca-digitala.ro

pentru prestigioasa funcție de ambasador. Se antrenează intens în diverse direcții, devenind în curând un expert recunoscut în diplomația multilaterală. Apoi, în perioada 1976 – 1980 activează ca membru și apoi vicepreședinte al consiliului executiv UNESCO. În exercitarea acestor demnități s-a impus prin știința, talentul, tactul, farmecul cu care a reușit să negocieze, obținând succesul în cele mai complicate situații. A fost capabil să impună definirea conceptului de cooperare și securitate europeană, concept îndelung negociat cu tentația de confiscare din partea marilor puteri. Acest spirit materialist, realist și pragmatic a rămas fidel până la capăt idealurilor filosofice de stânga, dar condamnând totodată excesele și derapajele produse în numele ideologiei marxiste. Ca diplomat român de primă linie a contribuit esențial la impunerea principiilor de cooperare între statele europene în condițiile Războiului Rece. Din nefericire, în 1975, la sfârșitul Conferinței de la Helsinki, a contractat o boală cumplită, scleroză în plăci, o boală a măduvei spinării, care i-a afectat treptat mersul, înaintând necruțător. După ani de chin, imobilizat în pat, a murit, la București, în anul 1999.

Vom încerca acum să schițăm portretul fizic al eroului nostru. Era un bărbat în greutate de 90 de Kilograme, înalt cam de 1,90 m., solid, cu o ținută majestuoasă. Dacă la tinerețe avea imaginea robustă, impunătoare, spre sfârșitul vieții apărea mai degrabă corpolent. Cu o proporție armonioasă a membrelor și trunchiului, se distingea prin atitudinea semeață a capului încununat de o distinsă frizură grizonantă. Figura era plăcută, cu ochi vii, inteligenți, cu o privire scăpărătoare și cu nasul mare, foarte proeminent, o trăsătură distinctivă a familiei. Farmecul personal i-a înlesnit comunicarea cu importante personalități ale politicii mondiale. Totodată a fost factorul favorizant în relațiile de iubire, Valentin având faima unui mare cuceritor al doamnelor și domnișoarelor. În autoportretul compus în memorii, la acest capitol se explică pe sine astfel, la persoana a treia singular:

„Femeile nu au încetat să joace în viața lui un rol important și i-au dat prilejul să fie fidel față de diversitatea lor, adică inconstant. De copil a fost obsedat de frumusețea trupului

https://biblioteca-digitala.ro

feminin. A rămas un adolescent care a păstrat de-a lungul vieții o curiozitate intactă. S-a îndrăgostit la repezeală, cu înflăcărare și fără discernământ, de femeile frumoase pe care le-a întâlnit și chiar de unele mai puțin frumoase, care aveau, în închipuirea sa, un anumit farmec. Blonde, brune și roșcovane, naturale sau vopsite, femei înalte sau mai scunde, femei gracile sau puternice i-au plăcut deopotrivă, indiferent de statutul social, de meserie sau de nivelul lor intelectual. A evitat, ce e drept, să se îndrăgostească de nevestele prietenilor, chiar dacă era tentat s-o facă. Este și-acum invidios pe orice bărbat care este însoțit de o femeie frumoasă și pe care el n-o poate cuceri. A confundat toată viața iubirea-pasiune cu iubirea-fizică și nu i-a plăcut să se îmbarce în aventuri sentimentale din care farmecele fizice ale partenerei să lipsească. Iubirile sublimate îi sunt străine și crede, în mod greșit, că ele nu sunt bune decât în literatură pentru a hrăni povestea Eloizei și a lui Abélard sau scrisorile Călugăriței portugheze. Cu unele excepții, temperamentul său de o deplorabilă facilitate meridională reduce, din păcate, iubirea la contactul, mereu nou, dintre două epiderme. O asemenea concepție vulgar epicureană despre dragoste a constituit călcâiul lui Achile al elefantului nostru, care a avut de suferit toată viața de pe urma vagabondajului său erotic. În funcție de interesele și mai ales de calitatea partenerelor, legăturile lui s-au soldat cu eșecuri multiple, care s-au datorat în principal lipsei lui de selecție. S-a însurat de patru ori, nefiind fericit decât a patra oară. Cu vremea, pare să fi dobândit mai multă înțelepciune, dar nu se poate în nici un chip abține să se uite după femei, pe care nu încetează să le găsească sau frumoase sau atrăgătoare sau cel puțin interesante și având „un nu știu ce”…Când o asemenea purtare îi sare în ochi soției sale, el se justifică cu candoare: „Știi, are ceva din tine!”… Va fi mult mai comod pentru el și mai bine pentru respectabilitatea sa socială să-și închipuie noi aventuri sentimentale decât să le aibă cu adevărat.”[1]

În încheierea unui portret posibil, bazat pe mărturii și documente disponibile în perioada actuală, putem spune că

[1] Valentin Lipatti, op. cit. pp. 223, 224.

https://biblioteca-digitala.ro

Valentin Lipatti a făcut parte cu onoare din galeria marilor diplomați pe care i-a avut țara noastră. Aflat la încrucișarea dintre două lumi, cea veche care nu-l mai reprezenta și cea modernă de care simțea că aparține cu toată pasiunea de care era capabil, el a trebuit să înfrunte neînțelegeri și atitudini de refuz din ambele tabere. Cu bunătatea și tactul care l-au caracterizat, a primit întotdeauna loviturile cu eleganță, cu noblețe și demnitate. Obligat de destin, încă de la naștere, să ocupe locul al doilea, a reușit, exclusiv prin merit personal, să se ridice la cel mai înalt rang diplomatic, impunându-se în istorie ca unul din diplomații români de elită și totodată ca unul dintre cei mai competenți cunoscători ai literaturii franceze din țara noastră, așa cum genialul său frate Dinu rămâne pentru totdeauna un pianist de prim ordin în muzica universală.

SUMMARY

Lavinia Coman

Valentin Lipatti, a Romanian Diplomat of the "Golden Age"

The portrait that emerges from the testimonies and documents available today shows that Valentin Lipatti was one of the great diplomats produced by our country. On the threshold between two worlds – the old one, that no longer represented him, and the modern one, to which he felt he belonged with all his passion – he had to face misunderstandings and rebukes from both parties. Forced by fate to play second fiddle from his infancy, he succeeded, entirely on merit, to rise to the highest diplomatic rank, imposing himself as one of Romania's elite diplomats and, at the same time, as one of the most competent specialists in French literature in our country, just as his brilliant brother, Dinu, will always be internationally remembered as a first-class pianist.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

O statuie muzicologică pentru Paul Constantinescu

Vasile Vasile

În pofida faptului că **a beneficiat de o prestigioasă prezentare monografică**, datorată muzicologului Vasile Tomescu[1], personalitatea și activitatea lui Paul Constantinescu au rămas încă obturate pentru unii cercetători de două elemente rămase mai departe într-o ceață ce a fost speculată de detractori și de cei care nu au putut depăși cele două puternice acuzații: originea sa românească – apartenența ortodoxă și „distrugerea" primei variante a *Oratoriului de Paști – Patimile Domnului*.

Trebuie să consemnez perpetuarea unor mai vechi și neîntemeiate **acuzații care au planat și mai planează asupra muzicianului**. Îmi aduc aminte de un reproș al patriarhului Teoctist, care știa vechile acuzații că nu ar fi fost român, înaltul ierarh prelungind durele defăimări ce i-au fost adresate eminentului muzician în timpul în care el lansa cele două oratorii bizantine. Atât i-am putut replica înaltului ierarh, care s-a dovedit foarte surprins: „Dacă toți cei care se bat cu cărămida în piept cu originea „foarte sănătoasă" ar face măcar a mia parte din ceea ce a făcut Paul Constantinescu pentru cultura românească și pentru ortodoxie, am fi fost mult mai bogați".

Între timp **au fost semnalate alte două lucrări care „au fost cu totul eliminate din patrimoniul nostru artistic**, necântându-se, neexistând în monografia lui Vasile Tomescu, nici în catalogul lui Mihai Popescu ori lexiconul lui Viorel Cosma"[2] ce întregesc creația compozitorului și așteaptă punerea/ repunerea în circuitul interpretativ, așa cum pledează descoperitorul lor, academicianul Octavian Lazăr Cosma și a

https://biblioteca-digitala.ro

fost realizat un nou inventar al operelor muzicianului dispărut prematur[3].

Tânărul muzician, dirijor, profesor, muzicolog, Stelian Ionașcu a ajuns treptat la dezlegarea celor două puncte nodale ale activității eminentului compozitor, care se afirmă cu tot mai multă pregnanță în constelația enesciană, afirmându-se prin larga deschidere și puternica ancorare în spiritualitatea românească, la a cărei afirmare europeană și-a dorit să contribuie cât mai consistent. Tot mai multe și mai îmbucurătoare știri europene confirmă punerea în circulație a multor creații ale muzicianului român, între care se numără și cele care fac obiectul recentei cărți, care se centrează pe cele două oratorii ale compozitorului, dar răspund și la cele două derute amintite[4].

Beneficiind de o solidă pregătire teologică și muzicală ce i-a permis elaborarea unei prestigioase teze de doctorat, pusă la dispoziția doritorilor prin publicarea ei[5], Stelian Ionașcu a fost primul muzician căruia maestrul Octavian Lazăr Cosma, la timpul respectiv președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, i-a pus la îndemână lucrarea pe care toți o credeam distrusă, arsă.

Astfel, cercetătorul a realizat în urmă cu aproape zece ani, **o primă încercare exegetică a variantei „regăsite a oratoriului",** comparată cu „mărgăritarul ascuns în țarină", încercare dominată de entuziasmul „descoperirii"[6], după ce Sanda Hîrlav - Maistorovici semnalase existența lucrării[7].

Două șocuri mari a produs „descoperirea" partiturii în Fondul special *Paul Constantinescu* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – nr. 540: primul era determinat de posibilitatea studierii variantei originale a partiturii considerată distrusă, de către cei dornici a afla cum arăta prima versiune a lucrării, pierderea ei fiind puternic mediatizată și unanim acceptată – pe de o parte - și formula testamentară, aparent dură, dar autoritară a compozitorului, notată pe coperta inițială, care se dezicea de munca sa anevoioasă: „Această partitură nu se mai poate executa. Copierea chiar fragmentară este interzisă. Paul Constantinescu, 20 VI 1948".

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul lucrării în discuție, **o adevărată statuie muzicologică ridicată în cinstea lui Paul Constantinescu,** a realizat în studiul din 2010 o primă prezentare paralelă a celor două variante muzicale, semnalând elementele identice și mai ales cele diferite, nu atât proporția lor interesând, ci mai ales substituirile melodice care dezvăluie modificările esențiale ale concepției autorului, eliberat de intransigența fostului colaborator, aspecte ce vor fi dezvoltate în analiza definitivată în cartea amintită. Însuși noul titlu al oratoriului este ilustrativ: *Patimile și Învierea Domnului,* compozitorul mutând accentul pe Învierea Mântuitorului, pentru care îndurase umilințele și patimile.

Compozitorul înregistrează astfel o primă distanțare de modelul catolic și protestant, în care primează patimile, Învierea căpătând la compozitorul român spațiul cuvenit concepției ortodoxe, în felul acesta **proiectând o viziune în spiritul ortodoxiei românești**.

Se adaugă înlocuirea substanței melodice, Paul Constantinescu apelând la creații liturgice mai apropiate de timpurile noastre și trecute prin filiera procesului de românire – cum genial a numit Anton Pann **apropierea melodiilor liturgice de sensibilitatea națională.**

Cel care a sesizat cel mai bine procesul de românire realizat de Anton Pann, asupra căruia am insistat în recenta monografie[8] - și merită a fi subliniat acest aspect, deoarece intuitiv Paul Constantinescu subscrie la acest amplu proces, de pe o treaptă diferită față de cea a înaintașului - a fost marele ierarh cărturar Antonie Plămădeală, care sublinia entuziasmat: Ce frumos cuvânt a găsit pentru lucrarea patriotică şi artistică**: a români!**"[9]

În fond, **românirea, în care se implică și Paul Constantinescu** la nivelul jumătății secolului al XX - lea, aclimatizând genul oratorial, este un proces general al spiritualității noastre, ilustrat de minunățiile numite Voroneț. Moldovița, Sucevița, Humor, Trei Ierarhi, Curtea de Argeș, *Psaltirea în versuri*, *Bibliile*, de la ce a lui Șerban Cantacuzino până la cea a lui Bartolomeu Anania ș. a. m. d. David este reprezentat pe pereții Voronețului cântând la cobză, nu la

https://biblioteca-digitala.ro

kinorul necunoscut credincioșilor locului, iar Adam este reprezentat pe pereții aceleeași mănăstiri bucovinene arând cu plugul strămoșesc, în timp ce Eva toarce în furcă și cu piciorul își leagănă pruncul. Sunt elemente intuite, poate chiar cunoscute de Paul Constantinescu și ilustrate de analizele cărții lansate recent.

Însuși I. D. Petrescu recunoștea, pentru a-și adjudeca statutul de autor al primei versiuni a oratoriului faptul că acesta „este clădit pe texte muzicale medievale bizantine", ceea ce îi conferă o respirație „total medievală", de care se pare că Paul Constantinescu nu a fost prea încântat, renunțând după „distrugerea" lucrării „la secțiunile cu documentele obținute de la părinte și trece la elaborarea din temelii a unui nou oratoriu" – cum remarcă Octavian Lazăr Cosma într-un alt material consacrat compozitorului[10].

Așa cum afirmam și în prefața noii lucrări a lui Stelian Ionașcu, ce a văzut lumina tiparului la Editura Universității din București – *Oratoriile lui Paul Constantinescu* – de data aceasta „timpul a avut răbdare", până să apară **un cercetător cu ambele specializări** necesare urcușului spre masivul Paul Constantinescu. Teologul Stelian Ionașcu, absolvent al unui seminar teologic de prestigiu, cum este cel din Buzău, purtând nunele ilustrului episcop Chesarie și prin care a trecut și viitorul mitropolit al Moldovei, Iosif Naniescu, recent canonizat cu numele „cel sfânt și milostiv" – ambii implicați direct în muzica vremii lor - licențiat și doctor în Teologie, cu o lucrare vizând chiar orizontul noii sale lucrări, licențiat al specializării Muzică religioasă din cadrul Universității Naționale de Muzică din București, cu un master în Dirijat coral în cadrul aceleeași instituții de învățământ artistic superior.

Cadru didactic al Facultății de Teologie din București, dirijor al Corului Patriarhiei Române, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Stelian Ionașcu a realizat în prezentul demers muzicologico – teologic exegeza celor două creații religioase ce i-au adus la început lui Paul Constantinescu „acuzația" că ar semăna cu creațiile similare ale lui J. S. Bach, acuzație transformată în timp, în titlu de glorie, tot mai multe ecouri europene situând cele două oratorii ale

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorului român în vecinătatea celor ale cantorului de la *Thomaskirche* din Leipzig.

Autorul pornește de la cele două coordonate amintite mai înainte, fără să le enunțe, dar pe care le urmărește cu insistență și cu o documentare exemplară, plecând de la ceea ce Ștefan Popescu, un muzician pe care istoria l-a uitat, urmele activității sale nefiind semnificative[11] pentru istoria muzicii românești și ajunge la evidențierea inconștientă a recunoașterii europene a creației, pe care n-o înțelege, dar formulează și semnează împotriva autorului oratoriilor o „opinie separată asupra rezultatului concursului pentru ocuparea catedrei de Armonie, Contrapunct și Compoziție bisericească din cadrul Secției religioase", secție preluată de Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică. În plus, acuzatorul s-a dovedit un anacronic, pretinzând lui Paul Constantinescu, muzicianul situat de tot mai mulți muzicologi în vecinătatea lui George Enescu - cel care aprecia foarte mult creația compozitorului ploieștean și-l elogia confraților - ceea ce nici el, în calitate de judecător și decident, nu a oferit și nici nu putea oferi.

Reprosul era teoretic întemeiat: catedra reunea trei domenii diferite, doar primele două având reprezentare în planurile de învățământ artistic superior, dar nu ca specializare. La acea vreme nu exista un „specialist" al tuturor acestor trei domenii, cum nu era nici contracandidatul care se retrage din concurs - Mihai Chiriță - nici însuși Ștefan Popescu și nici chiar I. D. Petrescu. Dar, demonstrația lui Ștefan Popescu este cel puțin penibilă și răuvoitoare și pare a anticipa ruptura dintre I. D. Petrescu și Paul Constantinescu, conducând la elaborarea celei de-a doua versiuni a lucrării pentru care cel dintâi își revendica dreptul de autor/ coautor. În 1948 compozitorul termină a doua versiune, anunțând distrugerea celei dintâi, care, din fericire, a supraviețuit, recent anunțându-se „descoperirea" ei, amintită mai sus.

Monografistul care a avut în mână partitura pe care o supune unor analize minuțioase, observă corect că la 22 iunie 1948 „compozitorul scria ultima notă în partitura variantei a II – a a *Oratoriului* și, cu două zile mai devreme, în 20 VI 1948, scria «sentința» prin care se dezicea de prima variantă, cu

https://biblioteca-digitala.ro

toate acestea «nu l-a lăsat inima» să distrugă partitura" (p. 106).

Nu calitatea mea de fost profesor al autorului – nici nu-mi amintesc dacă la cursul de *Istoria muzicii bizantine*, curs inițiat de mine și susținut o anumită perioadă la Universitatea Națională de Muzică, apoi abandonat în mod inexplicabil, am ajuns la analiza creației religioase a lui Paul Constantinescu, deși în cartea tipărită, în cel de-al doilea volum, fac trimitere la creația religioasă – mă îndrituiește să fac aceste aprecieri, ci realitatea lucrării, bucuria apariției ei, demonstrația specialistului care analizează cu multă minuțiozitate și pertinență nu numai gestația creației lui Paul Constantinescu, dar mai ales raporturile ei cu izvoarele muzicale, total diferite în cele două versiuni ale *Oratoriului de Paști.*

După publicarea cursului de istoria muzicii bizantine predat în cadrul Universității Naționale de Muzică și tipărirea celor două volume consacrate genezei *și* evoluției sale în lumea creștină și în spiritualitatea românească[12] **am simțit nevoia aprofundării creației religioase a lui Paul Constantinescu** și am prezentat progresiv, la Ploiești, în casa muzicianului, detalii despre această latură a activității sale creatoare, ulterior publicând un studiu la Craiova[13], un altul la București, într-un volum consacrat lui Paul Constantinescu și Constantin Silvestri (legăturile celor doi muzicieni au fost consfințite și prin acest volum omagial, rod al unei sesiuni de comunicări organizată de Universitatea Națională de Muzică)[14] și forma definitivă a temei, în revista *Muzica*[15].

Între timp au mai fost elaborate și alte lucrări propunând **noi perspective exegetice, integratoare asupra oratoriilor lui Paul Constantinescu,** precum cea semnată de Vasile Iliuț[16] sau de Mădălina Hotoran[17]etc.

În cadrul unei întruniri științifice la Facultatea de Teologie din Cluj autorul exegezei a prezentat câteva repere ale acestui nedorit moment din viața celor doi muzicieni, astfel că demersul final era foarte așteptat, mai ales că se baza pe documente necunoscute până acum și care întronează dreptatea finală.

https://biblioteca-digitala.ro

O analiză convingătoare a ceea ce reprezintă **integrarea de către Paul Constantinescu a muzicii religioase ortodoxe în cultura de factură europeană,** respectiv a filonului bizantin în universalitate, necesita o colaborare foarte strânsă dintre cel puțin doi specialiști, unul în teologia cântării și altul în cel al creației muzicale cu conținut religios, cum au fost cei doi „autori" ai primului oratoriu inspirat din muzica bizantină și sintetizând tradițiile europene ale genului, preotul I. D. Petrescu și Paul Constantinescu.

Lucrarea preotului muzicolog pornește *ex abrupto* de la cele **două „acuzații", care în fond se exclud reciproc** și și-au dovedit în timp netemeinicia și falsitatea: că autorul ar fi fost evreu (în studiul citat Octavian Lazăr Cosma citează sintagma proiectată de presa denigratoare a timpului: „metis iudeo - bulgar") – pe de o parte - și legionar – pe de altă parte. Luând-o pieptiș de la aceste acuzații false și citând cele două lucrări pe care compozitorul nu le-a putut auzi în sala de concert, fiind lăsate în custodia discipolului său, Ion Dumitrescu – poemul *Cântarea Basarabiei* și cantata *Moartea eroului*, autorul demontează punct cu punct pledoaria falsă a celui care se crede judecător suprem al unei creații pentru care nu era abilitat, cum se și dovedește și urmărește consecvența regretabilă pentru „demolarea" fostului său discipol și coleg.

Este pus în lumină și paradoxul: printre discipolii lui Ștefan Popescu se numără și cel pe care-l condamnă și-i contestă competențele, doar pentru că el trecuse prin seminarul *Veniamin Costache* din Iași (Paul era absolvent de liceu în care devenise liderul mișcării artistice), prin Conservatorul din București, era licențiat în Teologie și se perfecționase la *Schola cantorum* la Paris. Să se fi crezut el, Ștefan Popescu, îndreptățit să ocupe catedra scoasă la concurs? Nu-l oprea nimeni să se înscrie la concurs, deși figurează ca profesor al instituției, calitate în care a fost desemnat în comisia de examinare.

O altă certitudine care anulează reprosul lui Ștefan Popescu o constituie faptul că specializarea pretinsă de el nu putea fi dobândită în nici-o instituție și Academia de Muzică Religioasă nu a dat în cei doisprezece ani de funcționare nici-

https://biblioteca-digitala.ro

un absolvent cu această triplă specializare. Caracterul compozit al catedrei nu avea în vedere acest element esențial. Dar să nu uităm că Gavriil Musicescu nu fusese profesor de Compoziție, ci doar de Armonie, disciplină în cadrul căreia dădea elevilor săi recomandări componistice, iar lui Alfonso Castaldi i s-a făcut destul de târziu catedra de Compoziție, începând ca profesor de mandolină și apoi de Armonie.

Toate aceste elemente fac să pălească pledoariile „judecătorului", separate și ulterioare, concursul fiind validat de Minister și Paul Constantinescu primind numirea de profesor de Armonie, Contrapunct și Compoziție bisericească la Conservatorul bucureștean.

Biografii autorului celor două oratorii bizantine ar trebui să mai lămurească niște contradicții ce-l privesc: dacă predase aceleași discipline în Academia de Muzică religioasă, în perioada 1937 – 1941, cum scrie Viorel Cosma, în prezentarea muzicianului[18], de ce trebuia să dea un nou concurs, sau chiar două – cum menționează Stelian Ionașcu, primul fiind prezidat de însuși George Enescu?; în 1943, în cadrul Conservatorului disciplina putea reveni la statutul ei mozaicat, deși în același portret Viorel Cosma îl menționează doar ca profesor de Armonie din 1941.

În lucrarea de doctorat – *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, tipărită în 2005, autorul prezentei cărți argumenta cu acte faptul că încriminatul fusese **botezat la Ploiești, tatăl său cântase în Corul Mitropoliei din Iași, sub conducerea lui Musicescu, iar prin mamă era rudă cu Anton Pann**, ea fiind născută în Slivenul „finului Pepelei".

Cu deschiderile muzicale amintite ce au în vedere formația autorului cărții, documentarea solidă pentru elaborarea ei, dublate de faptul că se numără printre interpreții unor lucrări ale compozitorului, dar mai ales de dorința sinceră de a lumina un moment întunecat din viața și activitatea lui Paul Constantinescu, îndeosebi două dintre creațiile sale reprezentative (a nu se uita că lista creațiilor sale include valori indubitabile, dintre care merită a fi amintite măcar câteva ce justifică așezarea sa în constelația enesciană: patru madrigale pe versuri de Eminescu, poemul coral *Miorița*, opera *O noapte*

https://biblioteca-digitala.ro

furtunoasă, poemul coregrafic *Nunta în Carpați*, drama lirică *Pană Lesnea Rusalim, Suita românească,* două rapsodii, două simfonii, un concert pentru vioară, unul pentru orchestră *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, piese corale, vocale și instrumentale, unele amintite în paginile următoare ținând de filonul bizantin), autorul prezentei cărți **escaladează cele două piscuri muzicale ale compozitorului, ale muzicii românești și europene**. E mai mult decât îmbucurător faptul că lucrările care fac obiectul acestei cărți sunt tot mai căutate și elogiate în centre europene și cartea citează asemenea aprecieri, invitând la multiplicarea lor și la cunoașterea capodoperelor muzicianului.

Așa cum am anticipat, autorul este ajutat în aceste demers dificil de **tripla sa formație, dirijor, profesor, muzicolog, de dubla sa pregătire teologică și muzicală** și alte câteva calități, rezumate astfel:

- este practicant al muzicii pe care o slujește ca dirijor al Coralei Patriarhiei și al formației corale a studenților teologi și practicant al celei în semiografie bizantină, remarcându-se ca autor al unei gramatici al acesteia din urmă[19];

- cunoașterea muzicii psaltice îl ajută la identificarea, evidențierea și comentarea surselor celor două versiuni ale oratoriului *Patimile și Învierea Domnului;*

- se dovedește lipsit de prejudecăți, deși în cercurile apropiate se mai confruntă cu obiecții de tipul celor invocate în urmă cu circa trei sferturi de secol;

- cunoaște creația complexă a muzicianului, unul dintre cei care s-au apropiat cel mai mult de esența muzicii bizantine, pe care o elogiază și o fructifică în creații de tipul: *Liturghia în stil psaltic, Două studii în stil bizantin, pentru vioară, violă și violoncel, Sonata bizantină, pentru violoncel solo, sau vioară solo, Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII – pentru violoncel și orchestră,* culminând cu cele două oratorii bizantine: *Patimile și Învierea Domnului* și *Nașterea Domnului;*

- realizează o tratare captivantă și parcimonios organizată în carte, construind un discurs coerent, logic și argumentat;

https://biblioteca-digitala.ro

- autorul argumentează din perspectiva apartenenței sale ortodoxe, comună cu cea a compozitorului, **elemente specifice ale celor două lucrări supuse analizei**, justificând în cazul celei dintâi mutarea accentului de pe patimile Domnului pe Învierea Domnului, elemente care deosebesc ambele lucrări analizate, de cele asemănătoare semnate de compozitori catolici sau protestanți. Este și opțiunea lui Marțian Negrea, autorul *Recviemului – parastas,* în care moartea nu mai are aspectele amenințătoare ale unor asemenea lucrări catolice și protestante, cu: *Dies irae, Rex tremendae, Tuba mirum*, fiind guvernat de cântări de tipul *Veniți și dăm mortului sărutarea cea mai de pe urmă* sau *Adusu-mi-am aminte,* aspecte abordate într-un studiu special[20] și în monografia ce-și așteaptă susținerea materială pentru publicare[21].

Paginile de analiză a partiturilor îi oferă autorului posibilitatea **reliefării unor momente de maximă sugestivitate**, cum ar fi „starea de spirit a Apostolilor la teribila afirmare a vânzării", dialog care nu putea căpăta expresivitatea dorită fără o tratare polifonică, cele douăsprezece voci bărbătești, particularizând îngrijorarea fiecăruia dintre ei, nu atât pentru planarea asupra lor a acuzării de trădare, de abjurare, cât a ceea ce va urma: Petru se va lepăda de trei ori (căindu-se amarnic după ce a făcut-o; Toma nu va crede în Înviere până nu-și va pune degetele în urmele cuielor, toți se vor risipi și de aceea – așa cum remarca Înalt Prea Sfințitul Bartolomeu Anania – Mântuitorul le adresează ucenicilor, după Înviere, un salut diferit față de cel cu care le-a întâmpinat pe mironosițe: „Pace vouă!". Femeilor S-a adresat: „Bucurați-vă și spuneți ucenicilor că am înviat". Starea de neliniște a celor doisprezece este exprimată într-un fugato de mare elocvență muzicală, pagină reprezentativă nu numai pentru Paul Constantinescu dar chiar pentru istoria genului.

Aceeași stare de agitație sugerează compozitorul prin apelul la un alt expresiv fugato, în secvența în care gloata răspunde întrebării lui Irod: Dar ce voi face cu Iisus ce se zice Hristos?, cu o agresivitate maximă: „Să se răstignească, să se răstignească".

https://biblioteca-digitala.ro

Compartimentând analizele lucrărilor, autorul are posibilitatea unor **incursiuni teologice, liturgice și muzicologice,** acestea din urmă diversificate la rândul lor pe mai multe planuri: melodice, ritmice, armonice, polifonice, structurale, stilistice etc. Schemele structurale și extrasele din partituri explicitează multe dintre constatările cercetătorului, care așează față-n față evoluția celor două versiuni ale oratoriului de Paști, cu sublinierea asemănărilor și a deosebirilor. Astfel, sunt puse în evidență noutățile introduse de compozitor după ce a scăpat de tutela celui ce se credea că poate figura în calitate da autor, fără să fi realizat nici-o pagină din partitura muzicală, ceea ce justifică precizarea afișului premierei în care I. D. Petrescu este menționat numai în calitate de interpret și de realizator al comperajului de „texte muzicale bizantine din secolul a XIII – lea, reconstituite, traduse și rânduite de părintele I. D. Petrescu".

Analizele pertinente ale paralelismelor celor două versiuni ale *Oratoriului de Paşti* deschid drumul unei supoziții: este posibil ca Paul Constantinescu să nu fi împărtășit în totalitate convingerile prooccidentaliste ale lui I. D. Petrescu și să fi avut mai înainte intenția modificării primei versiuni, bazată pe melodii foarte vechi care aveau două mari dezavantaje: nu mai erau familiare ascultătorilor secolului al XX – lea și transcrierile în notația guidonică nu reprezentau certitudini. Mai multe pagini sunt consacrate deosebirilor esențiale dintre cele două partituri care au și nume diferit: *Patimile Domnului – Oratoriu de Paşti pe teme bizantine - Patimile* și *Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paşti* (sublinierile îmi aparțin și scot în relief deosebirile).

Pe două coloane sunt prezentate momentele principale ale celor două lucrări cu evidențierea deosebirilor, atrăgând atenția anii: 1941 – 1943, respectiv 1948, denumirile diferite și eliminarea totală a numelui lui I. D. Petrescu din versiunea anului 1948. Se remarcă faptul că, în general se păstrează textele evanghelice **și compozitorul asociază Patimilor Învierea**, cu care culminează lucrarea, mutând accentul pe cel de-al doilea moment și depărtându-se de semnificațiile

https://biblioteca-digitala.ro

pasiunilor occidentale, care se limitează la evocarea muzicală a Patimilor, după textele celor patru evangheliști.

Chiar dacă ultima parte – *Învierea* – nu contrabalansează ca spațiu celelalte trei părți anterioare – *Trădarea – Capturarea și judecarea – Răstignirea* – dozarea muzicală realizată de compozitor asigură acest echilibru și o trecere foarte expresivă de la intonațiile *Prohodului* la triumful Învierii, a Luminii. În fond, chiar *Prohodul* reprezintă prin cele trei „stări", cu melodiile lor specifice trecerea de la tristețea Înmormântării la bucuria Învierii.

Este greu de crezut că I. D. Petrescu, cel care ajunsese să propună înlocuirea pieselor liturgice ortodoxe cu cele gregoriene, care făcea necontenit elogiul acestora, dovedindu-se foarte puternic influențat de Amédée Gastoué. ar fi acceptat un final triumfal pe melodica glasului cromatic II, oscilațiile modale ale *Prohodului* tratate ca atare în armonie, sau ale glasurilor enarmonice ale svetilnelor, începând cu *Cămara Ta, Mântuitorule,* exprimând stările umane contradictorii: lumina Cămării divine – pe de o parte - și teama celui ce nu se crede demn a intra în ea – de cealaltă parte. Sigur preotul nu i-ar fi îngăduit compozitorului respectarea sonorităților enarmonice ale glasului III sau cele cromatice ale glasului II, el fiind un vajnic apărător al diatonismului. Or, oscilația major – minor, tipică glasurilor enarmonice, desființată chiar de unele lucrări teoretice ulterioare, adaugă un spor de expresivitate, cu jocurile de lumini și umbre, ingenios fructificate de compozitor.

De altfel, **ambele oratorii bizantine reprezintă o sinteză reprezentativă dintre cultura orientală și occidentală. dintre național și universal**, structura lor fiind cea consacrată de muzica apuseană, dar conținutul este bizantin trecut prin filtrul marilor reprezentanți români ai acestei muzici, fiind apreciată de Emanoil Ciomac „cea nai importantă capodoperă muzical românească din ultimii 25 de ani".

Din păcate, puterea comunistă instalată la București nu putea accepta promovarea unei creații „mistice" – în articolul citat Octavian Lazăr Cosma scriind că „oratoriile religioase ale lui Paul Constantinescu, după primele audiții, **au fost ca și interzise timp de câteva decenii"**[22], astfel că noul oratoriu va

https://biblioteca-digitala.ro

trebui să suporte exilul, fiind prezentat în premieră la Dresda, abia în anul 1973, compozitorul neputându-se bucura de izbânda sa.

Cartea urmărește „odiseea unui oratoriu pierdut", comparând versiunea „condamnată" cu cea nouă, pe care le abordează din mai multe perspective: teologice, structurale, estetice, stilistice, al surselor melodice etc.

Ca într-un adevărat roman, lucrarea nu numai **demontează reproșurile lui Ștefan Popescu**: „nu și-a lămurit complet origina etnică", sau „nu are studii nici cunoștințe creștine ortodoxe necesare asupra Liturghiei, Cultului și ritualului creștin ortodox", ori „nu posedă studii în specialitatea Compoziția corală bisericească" (p. 3) și deschide orizontul spre noi căutări, chiar dacă versiunea „distrusă", descoperită și prezentată public chiar de Stelian Ionașcu, în amintitul studiu, nu poate lua locul celei consacrate, în care sonoritățile datorate psalților români, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu – Pasărea, iau locul celor din secole îndepărtate și aparținând unor psalți de origine grecească, trăitori în alte spații temporale și geografice.

Cei care au beneficiat de ascultarea – posibilitatea exegezei *Oratoriului de Paști*, varianta viabilă abia acum apare - s-au convins de absurditatea și iresponsabilitatea aruncată de Ștefan Popescu, după care Paul Constantinescu „nu posedă darul și știința creației muzicale". Cine face acest reproș? Muzicianul care a lăsat posterității doar miniatura corală *Fluture* și a dat ca „replică" oratoriilor celui pe care-l atacă - deși i-a fost ucenic și coleg - piesa vocal – simfonică *Gloria in excelsis Deo*.

Filmul creației care a declanșat „distrugerea" partiturii originale urmărește momentele importante care încep cu lansarea ei sub cupola Ateneului Român, la 3 martie 1946, **sub bagheta lui George Enescu**, cu puțin timp înainte de autoexilarea genialului muzician român. Corului *România* instruit de Nicolae Lungu se adăugau prestigioșii cântăreți: Nicolae Secăreanu, Nella Dimitriu, Mircea Buciu, Elisabeta Moldoveanu, Valentin Teodorian și însuși I. D. Petrescu, căruia i s-a acordat rolul recitator al lui Iisus. Au urmat cele trei prezentări ale lucrării dirijate de Constantin Silvestri din aprilie

https://biblioteca-digitala.ro

1946, despre care a rămas o cronică a lui Virgil Gheorghiu, din care reținem că lucrarea „s-a bucurat de o recunoaștere unanimă, imediată". A urmat ruptura dintre cei doi muzicieni și gestul lui Paul Constantinescu de a face lucrare inexistentă.

Cum bine sesizează autorul lucrării consacrată oratoriilor lui Paul Constantinescu, lucrarea nu a fost arsă, cum a anunțat însuși compozitorul, ci a fost „îngropată", descoperind și elemente în favoarea folosirii de către autor a unor indicii că ar fi vorba de o „ascunzătoare", nedescoperită de nimeni timp de peste 60 de ani.

Pentru ordonarea metodică a rezultatelor investigațiilor celor două partituri ale *Oratoriului de Paști* în varianta *Patimile Domnului,* respectiv *Patimile și Învierea Domnului* **lucrarea propune trei trasee distincte** care se intersectează și se completează, ajutând pe cititor să le găsească locul lor nu numai în contextul creației compozitorului, dar și al muzicii românești și al celei europene:

- evoluția oratoriului în muzica românească;
- analiza primei versiuni a *Oratoriului de Paști – Patimile Domnului* - pe baza partiturii descoperite recent*;*
- analiza versiunii în circulație și autentificată de autor a *Oratoriului de Paști - Patimile și Învierea Domnului.*

Autorului cărții nu-i scapă observații esențiale desprinse din partitura originală: exclusivismul diatonismului tonal, în pofida caracterului modal al creației liturgice practicată în lumea ortodoxă, caracter dominant și în muzica populară, abandonarea versiunilor originale extrase de I. D. Petrescu dintr-un manuscris din secolul al XIII – lea, uniformizarea materialului transcris, conducând la „negarea autenticității transcrierii de către pr. I. D. Petrescu", eliminând posibilitatea unor „variante ritmico – melodice posibile și de potrivire a textului" (p. 27), o parte din material fiind identificat de Stelian Ionașcu în cele două volume din *Studii de paleografie muzicală bizantină* ale lui I. D. Petrescu.

Cu titlu de glumă pot aminti dezamăgirea față de marea „cucerire", pe care i-am împărtășit-o bizantinologului Gheorghe Ciobanu, lăudându-mă că am găsit cele două cărți ale bizantinologului: „cât ai dat pe ele?" urmate de îndemnul de a le

https://biblioteca-digitala.ro

înapoia chiar pentru jumătate din preț. Mai târziu aveam să-i dau dreptate.

Datorită subtilităților pe care le presupune **analiza paralelă a variantei originale și a celei autentificate de compozitor,** aflată în circuitul interpretativ, autorul ține să afirme cu realism și autoritate că recunoaște „o valoare superioară, descoperită în primul rând de analiza partiturii, dar și de o seamă de mărturii externe, care ne îndreptățesc să nu regretăm nimic din vechea formă, exceptând mobilul unor relații interumane tensionate" (p. 36).

Un alt merit al lucrării îl constituie **urmărirea circulației oratoriilor**, fiind reținute cronici ce privesc interpretările celui de Paști – varianta originală – din primăvara anului 1946, dirijată de Enescu și Silvestri, după care se așterne negura comunistă ce nu putea permite lansarea noii variante.

Prima audiție a noii versiuni a oratoriului a avut loc la Dresda la 7 aprilie 1973, sub conducerea lui Martin Flämig reunindu-se Capela de Stat a orașului german și *Kreutzchor*, la biserica *Kreutzkirche*, în prezența soției compozitorului. A trebuit să vină momentul ridicării cortinei de fier pentru a se înregistra primă audiție în țară, a variantei refăcute, la 12, 13 și 14 aprilie 1990 cu orchestra și corul Filarmonicii *George Enescu*, din București, dirijate de Cristian Mandeal și lucrarea a fost reprogramată în aprilie 1998 și în apropierea Paștilor anului 2004, cu Horia Andreescu la pupitru dirijoral.

În preajma Paștilor anului 1991, partitura prinde viață la Cluj – Napoca, sub bagheta lui Emil Simon. Se vor adăuga apoi multe alte interpretări, în diferite centre românești și vor fi realizate mai multe înregistrări discografice, confirmându-se popularitatea creației. ajunsă și în Elveția, printr-o colaborare benefică a elevilor unui liceu de muzică și ai Academiei de Muzică din această țară și coriștilor din Alba Iulia și Sibiu, acompaniați de orchestra simfonică din Sibiu.

Celălalt *Oratoriu bizantin - Naşterea Domnului* - va avea o soartă mai fericită, așa cum reiese din paginile pe care i le-a consacrat autorul cărții. La 21 decembrie 1947, în preajma Crăciunului și a izgonirii din țară a regelui Mihai, a căpătat viață– *Oratoriul bizantin de Crăciun*, dirijat de Constantin

https://biblioteca-digitala.ro

Silvestri, corul fiind pregătit tot de Nicolae Lungu și păstrând printre interpreți pe Nicolae Secăreanu.

Deoarece steaua autorului se înălța, în pofida trecerii lui în eternitate cu patru ani mai înainte - tot în preajma Crăciunului - *Oratoriul* **este programat în ediția din 1967 a Festivalului *George Enescu*** și cartea îl supune unor analize ce vizează substanța sonoră, provenind tot din muzica bizantină (autorul se simte obligat să explice acest termen în accepțiunea dată de Nicolae Iorga – *Bizanț după Bizanț)*.

Analiza acestui oratoriu pornește de la cronica lui Ilarion Cocișiu, muzicologul care constata că „nemaifiind ținut strâns de documente și folosind larg cântecul stranei, **Paul Constantinescu a realizat un oratoriu ca fond și formă superior, iar ca putere de depășire a granițelor ortodoxiei, ridicându-se alături de modelul lui Bach și Händel**", noul exeget extinzând asemenea considerații, punctând momentele importante ale lucrării și elementele care susțin afirmația criticului din 1948. Extinderea spre melodii de colindă și *vicleim*, libertatea alcătuirii libretului, a planului și a arhitectonicii, utilizarea unor cântări existente și în practica de cult a timpului, tratarea vocală a orchestrei, potențarea momentelor sunt elemente subliniate cu pricepere și devotament față de temă și de valoarea intrinsecă a lucrărilor abordate muzicologic.

De această dată, autorul cărții este obligat să apeleze la **cronici „ascunse"** ce surprind programarea lucrării în Festivalul *George Enescu* fără precizarea titlului și autorului.

Într-un adevărat crescendo urmează **înregistrarea de către casa de discuri** *Olympia* din Londra și tipărirea *Oratoriului* de către Editura *Bärenreiter* din Kassel și paginile finala ale cărții urmărește ieșirea la lumină a unei capodopere a muzicii românești și universale născută din cântarea de strană și din repertoriul popular al sărbătorilor de Crăciun.

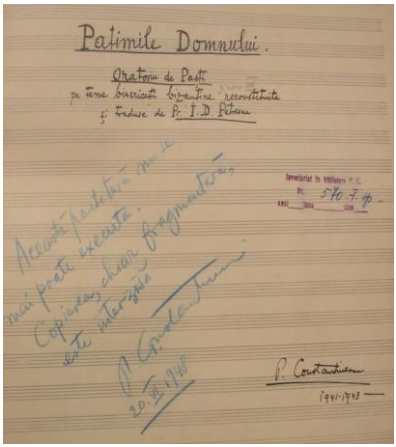
Ca și „fratele" său mai mare, *Oratoriul de Crăciun* are de suferit din cauza ideologiei ateiste, pentru a înregistra o adevărată explozie după căderea comunismului. Se poate discuta despre o „reînviere" a lucrării și volumul comentează, pe baza unor date ale vremii, cele mai importante dintre aceste

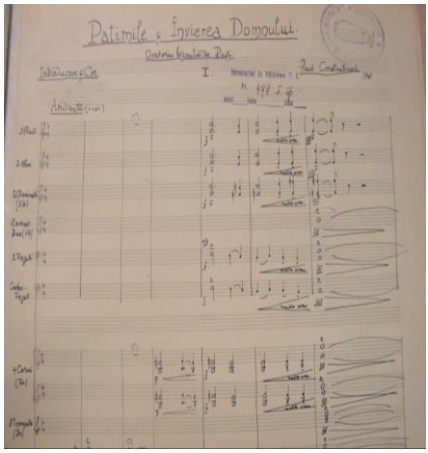
https://biblioteca-digitala.ro

date: 1991, 1992, 1994 – la București, 1993 – la Iași și Brașov, după ce atrăsese atenția lumii muzicale occidentale.

Cartea adună mai multe materiale documentare, cronici, afișe, impresii despre prezentarea *Oratoriului* în mai multe centre europene: Meissen, Leipzig, Dresda etc., tot mai multe voci situând lucrarea în *constelația Oratoriului de Crăciun* al lui Johann Sebastian Bach.

Ea se adresează deopotrivă cercetătorilor din domeniul muzicologiei și teologiei, fiecare categorie urmând să abandoneze, dacă a căzut victimă ei, dihotomia laic – religios, structura sufletului uman reunind cele două aspecte. Nu am folosit dihotomia sacru - profan, exagerat cultivată în ultima vreme, oratoriile neînscriindu-se în zona sacrului, ele neînsoțind acte sacramentale. Lucrarea are marele merit de a ține seama de coordonatele religioase ale celor două opusuri supuse analizei, cu atât mai valoroase cu cât lipsesc lucrări consacrate teologiei cântării de cult și extracultice, fără a neglija elementele esențiale ce țin de expresivitatea muzicală și de specificul acestui limbaj.





Coperțile celor doi „frați” oratoriali,
primul considerat „fiul rătăcitor” care s-a întors acasă

https://biblioteca-digitala.ro

Note bibliografice

1 – Tomescu, Vasile – *Paul Constantinescu,* București, Editura muzicală, 1967.

2 – Cosma, Octavian Lazăr – *Restituiri: „Cântarea Basarabiei", poem și „Moartea Eroului", cantată de Paul Constantinescu;* în*: Muzica*, București, Serie nouă, An IV, nr. 4 (16), octombrie – decembrie 1993, pp. 4 – 20.

3 - Hîrlav – Maistorovici, Sanda Valentina – *Creația componistică a lui Paul Constantinescu – catalog cronologic*, București, Editura muzicală, 2015.

4 – Ionașcu, Stelian – *Oratoriile lui Paul Constantinescu,* București, Editura Universității din București, 2018

5 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe Române, 2005

6 - Ionașcu, Stelian – „*Mărgăritarul ascuns în țarină… sau Pasărea Phoenix";* în: *Muzica,* București, Serie nouă, An XXI, nr. 1 (81), ianuarie – martie 2010, pp. 39 – 50.

7 - Hîrlav – Maistorovici, Sanda – *Despre un manuscris „pierdut" și regăsit: Oratoriul de Paști de Paul Constantinescu, I și II*; în: *Axioma,* 7 (52) și 8 (53)2004.

8 – Vasile, Vasile - *Anton Pann personalitate complexă a muzicii şi a culturii româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2016

9 - Plămădeală, Antonie – *Dascăli de cuget şi simţire românească*, Bucureşti Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981; p. 306;

10 – Cosma, Octavian Lazăr – *De la „ferocitate și stupiditate"… la „ostilitate tăcută";* în*: Muzica*, București, Serie nouă, An XX, nr. 3 (79), iulie – septembrie 2009, p. 33.

11 – Să-mi fie îngăduită corectarea propriei greșeli din cuvântul înainte al lucrării, unde mi-au scăpat două negații consecutive derutante: „nefiind nesemnificative"; a se citi „nefiind semnificative"

https://biblioteca-digitala.ro

12 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească,* vol. I și II, Bucureşti, Editura Interprint, 1997.

13 - Vasile, Vasile – *Muzica religioasă în creaţia lui Paul Constantinescu,* în: *Analele Universităţii din Craiova,* Seria Teologie, Anul VI, nr. 8/2001, pp. 25 -33

14 - Vasile, Vasile –*Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu;* în volumul *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*, București, Editura Glissando, a Universității Naționale de Muzică, 2013.

15 - Vasile, Vasile –*Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu;* în: Muzica, București, An XXVII, nr. 7/2016, pp. 44 – 86.

16 - Iliuț, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale,* vol. III, București, Editura muzicală, 2011.

17 - Hotoran, Anamaria Mădălina – *Patimile și Moartea Domnului în viziunea secolului XX – genul pasiunii,* Cluj – Napoca, Editura Risoprint, 2008.

18 – Cosma, Viorel – *Muzicieni din România Lexicon biobibliografic*, București, Editura muzicală, 1999, p. 53

19 – Ionașcu, Stelian – *Teoria muzicii psaltice pentru seminariile teologice și școlile de cântăreți,* București, Editura Sofia, 2006

20 - Vasile, Vasile – „*Recviemul – parastas" de Marţian Negrea,* în*: Muzica,* Bucureşti, s. nouă, An IV, nr. 3, iulie – septembrie 1993, pp. 61 – 69;

21 - Vasile, Vasile - *Marţian Negrea* – lucrare achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propusă pentru publicare, 1993, nr. inventar: 14.051;

22 – Cosma, Octavian Lazăr – *Art. cit.,* p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vasile Vasile

A Musicological Statue to Paul Constantinescu

In the work that he has published recently, conductor, professor and musicologist Stelian Ionașcu, a connoisseur of Paul Constantinescu's oeuvre (especially of his sacred music), the author of the exegesis of a variant of the *Easter Oratorio* that had been considered to be destroyed – *The Lord's Passion* – has made a profound study of the uneasy issues that still loom around Paul Constantinescu's name.

These issues pertain to his ethnic and religious identity and especially to the accusations as to the legitimacy of his appointment as professor at the Academy of Religious Music in Bucharest. His work is a true musicological statue erected in honour of the musician who launched into European music a rich heritage of Orthodox, Byzantine and Romanian spirituality, cast in the forms of the Western Baroque.

The context of the two Byzantine oratorios justifies the endeavour of allotting universal value to a musical treasure alongside the other splendours of the previous centuries – the frescoes of the Voroneț, Humor, Sucevița, Moldovița, Trei Ierarhi and Curea de Argeș monasteries and convents, the *Metrical Psalter* translated by Metropolitan Dosoftei, who has recently been canonised, all the *Bibles* between Șerban Cantacuzino's and that owed to the eminent hierarch and man of letters Bartolomeu Anania. The author – a theologian and musicologist who practises sacred music in Romanian and is interested in the evolution of Byzantine music – probes these fields, displaying the synthetic character of the works, which he subjects to detailed analyses that are emblematic of the osmosis between East and West and between national and universal.

https://biblioteca-digitala.ro

The study is based on representative documentary materials – reviews, posters, studies, articles, impressions on the performances of the *Oratorio* given in several European centres: Meissen, Leipzig, Dresden, etc. Many such opinions place Constantinescu's oratorio within the constellation of Johann Sebastian Bach's *Christmas Oratorio*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro